

și 8). Împingînd și mai departe această analiză stilistică, Toesca¹ ajunge la concluzii și mai sceptice cu privire la contribuția lui Cavallini la picturile de la Assisi. El găsește noi asemănări între scenele cu Isac de la Assisi și picturile lui Cavallini de la S. Cecilia, dar observă și diferențe mai mari, care pun într-adevăr la îndoială prezența maestrului: culoarea vineției a carnațiilor la Assisi și aspectul veșmintelor cu pliuri plate și subțiri, ca niște văluri, în contrast evident cu cutele sculpturale de S. Cecilia. O mai mare apropiere găsește parcă între aceste fresce și cele pe care le-am văzut la S. Maria Maggiore din Roma, dar fără să le poată identifica nici cu acelea. Problema e departe de a fi fost rezolvată. Dar scepticismul în privința participării directe a lui Cavallini la acele picturi, admisă cu atîta ușurință la început, este acum generalizat. Hermanin însuși, renunțînd în ultima vreme la întregul sistem al primelor sale identificări, admite că la Assisi nu există poate altceva de Cavallini decît Înșelarea lui Isac².

Dificultățile sînt într-adevăr atît de mari încît, cel puțin astăzi, nu pot fi învinse. Prezența lui Cavallini la Assisi este destul de îndoielnică. Afinitățile iconografice ca și cele stilistice între majoritatea scenelor în cauză și operele sale ulterioare sînt de fapt uneori destul de amăgitoare pentru a te ispiți să-l recunoști în unele scene. Iconografia din Naștere sau din Pietă, de pildă, care își găsește corespondențe la S. Maria in Trastevere sau la S. Maria di Donna Regina de la Neapole, pare să amintească, dacă nu mîna lui Cavallini, cel puțin școala lui. Stilul atît de plastic, cu figuri puternic modelate, cu chipuri privite realist, care amintesc uneori de chipurile pompeiene, cum sînt cele două figuri în picioare din scenele cu Isac, vorbește oarecum de stilul clasic și puternic reliefat al lui Cavallini de la S. Cecilia. Unele figuri, ca îngerii cu aripile întinse din scena Înălțării lui Isus, par reproduse direct din Judecata de Apoi de la S. Cecilia. Nu lipsesc nici amănunte cu totul caracteristice, de pildă, maniera personală a lui Cavallini de a zugrăvi părul fir cu fir și amănunțit desenat, ca în figurile lui Noe, Avraam și altele; sau forma caracteristică a urechilor desenate de mîna lui, cu lobul ascuțit și cu detalii anatomice studiate atent, ca în figura meșterului din scena Construirii corăbiei, a lui Isac pe rug, a figurilor din Înșelarea lui Isac, în aceea cu Prinderea lui Isus, sau din Naștere. În schimb aceleași tablouri care amintesc prin unele caractere maniera lui Cavallini, prezintă atîtea deosebiri față de stilul său ulterior, încît identificarea devine foarte problematică. Modul cu totul arhaic de desenare a veșmintelor lui Noe și Avraam, cu falduri convenționale și caligrafiate ca în vechile picturi bizantinizante, fără nimic comun cu stilul amplu și statuar de la S. Cecilia, interzice orice apropiere între Cavallini și aceste scene, în care totuși mulți au văzut mîna maestrului roman. O dificultate destul de mare o prezintă și cealaltă manieră de a zugrăvi veșmintele, aceea din scenele cu Isac, cu pliuri subțiri și plate, egale, cu încrețituri mărunte. Este o impresie de finețe diafană, obținută cu građații de culori și de desen cu totul personale, pe care o întîlnim de pildă și în figura orbului, care nu are nimic comun cu maniera viguroasă și foarte simplă a lui Cavallini. Figura aceasta a bătrînului orb este dealtfel hotărîtoare pentru a înlătura posibilitatea prezenței lui Cavallini în cele două scene mai insistent atribuite pictorului roman. Cu aceeași manieră de stilizare a părului în șuvițe ondulate și ușor estompate, cu aceleași mustăți subțiri, lăsate în jos și la fel întoarse la colțurile gurii, cu același profil alungit și fin, cu același nas drept, subțire, cu ochii

¹ Toesca, *op. cit.*, p. 316 și urm.

² Hermanin: *Il maestro romano di Giotto*, în „Almanacco di Roma”, 1924, p. 159.

migdalați și cu cele două brazde adânci de pe frunte, ea poate fi întâlnită aidoma în scena cu Visul lui Inocențiu al III-lea din zona inferioară de picturi (il. 12). Este același pictor și mâna lui se trădează nu numai în această figură atât de caracteristică, ci și în decorul arhitectonic absolut identic în cele două scene. Dealtfel e destul să compari aceste arhitecturi de un gust atât de evoluat, cu arhitectura oarecum de același gen a lui Cavallini din scena Nașterii Fecioarei de la S. Maria in Trastevere (il. 19), mai târzie decât acestea și totuși de un stil mult mai arhaic, pentru a înțelege că nu poate fi nicidecum vorba de Cavallini în aceste scene cu Isac, la care s-a căutat în ultima vreme să se reducă toată contribuția cavalliniană la Assisi. Scenele cu frații lui Iosif în Egipt, și apoi Prinderea lui Isus nu prezintă nici o figură care să semene cu tipurile atât de caracteristice ale lui Cavallini din picturile sale ulterioare. Iar altele, ca Pietă, prezintă dimpotrivă tipuri care, mai cu seamă prin desenul ochilor, amintesc școala lui Giotto. Așadar în nici una din ele nu poate fi dovedită prezența maestrului roman fără să se ridice îndoieli insurmontabile. Asemănările de manieră care se pot constata se datorează evident școlii de care ținea și Cavallini, dar Cavallini însuși este străin de aceste fresce, care i-au fost prea multă vreme atribuite.

Cui aparțin oare, dacă nu lui? Problema nu este deloc simplificată prin această excludere, fiindcă și pentru alte identificări se ivesc îndoieli nu mai puțin serioase. Mi se pare însă limpede că o serie de pictori romani sau măcar trecuți prin Roma au lucrat aici, chiar dacă nu independent, ci sub îndrumarea unui maestru care, conducând lucrările, a făcut poate și desenele pentru unele scene pictate apoi de alții, uneori în colaborare. Cred că recunosc astfel mâna lui Torriti în medalionul cu scena Facerii cerului și pământului, în cea mai mare parte din Nașterea lui Isus, precum și în portretele din bolta a doua. Unui pictor cu stil mai arhaic se cuvine să i se atribuie restul din Geneză și scenele cu Noe și cu Avraam. Altuia ceva mai avansat, poate unul dintre colaboratorii lui Cavallini la Neapole, cred că îi aparțin scenele cu frații lui Iosif în Egipt, și Prinderea lui Isus. În Pietă apar caractere giotteschi; ea a fost poate pictată, împreună cu scenele de pe peretele fațadei, mai târziu, de un alt meșter, a cărui pregătire era foarte puțin romană. În sfârșit, un pictor cu caracter absolut personal este autorul portretelor celor patru Doctori de pe boltă, cu expresie atât de intensă, ca și al portretelor de sfinți de pe arcurile din jurul rozei fațadei. Cât privește cele două scene cu Isac și unele dintre cele privitoare la sf. Francisc, ele sînt cu siguranță datorate unuia dintre cei mai buni pictori care au lucrat în această perioadă la Assisi, poate Giotto însuși, în orice caz cu totul diferit de Cavallini, căruia nu-i văd urma în aceste fresce. Aproape toată școala romană se arată astfel într-o strînsă solidaritate, din care cauză se observă uneori simultan mâinile mai multor maeștri în același tablou. De aceea ipoteza că aceste picturi au fost făcute în aceeași epocă în care Cimabue lucra la scenele din transeptul bisericii nu îmi pare deloc improbabilă. Școala romană își avea în el de multă vreme șeful, iar prezența atîtor artiști romani la decorarea unitară a acestei biserici pledează în favoarea unei asemenea ipoteze. Cimabue fiind ocupat cu frescele de mare întindere din transept, conducerea lui în privința lucrărilor din navă s-a limitat poate doar la sfaturi și eventual uneori și la desene. Pe seama acestei subordonări s-ar putea pune și colaborările adesea indistincte ale mai multor pictori la aceleași scene și, pînă la un punct, alterarea personalităților individuale, firește mai puțin reliefate sub această disciplină de școală¹⁰.

În rezumat, unele linii generale ne apar în sfârșit cu oarecare claritate în această primă perioadă a activității lui Cavallini. Nu știm în ce condiții s-a desfășurat copilăria lui și la ce măștri va fi dobândit primele cunoștințe artistice. Dar unele caractere evidente din picturile sale ulterioare, ca și familiarizarea precoce cu tehnica specială a mozaicului, ne fac să credem că măștri i-au fost acei bătrâni mozaicari romani, care pe atunci alcătuiau la Roma școala oficială pentru toate artele, exercitate de ei cu aceeași pricepere. În atelierul vreunuia dintre ei s-a inițiat probabil nu numai în arta mozaicului și a picturii, ci poate și în sculptură și în arhitectură, care erau strâns legate între ele. Arhitecturile caracteristice cosmatești din picturile lui, și stilul plastic, aproape sculptural de mai târziu, nu vor lăsa în această privință nici o îndoială. Pe urmă, în 1273, când avea probabil vreo douăzeci de ani, îl găsim la S. Maria Maggiore, alături de Cimabue. N-am putea afirma cu siguranță că a lucrat acolo la picturile care fără îndoială au fost executate sub conducerea florentinului. Dar apropierea de Cimabue nu a putut rămâne fără efecte serioase asupra artei încă în formare a tânărului Cavallini. Cimabue, care în timpul șederii sale la Roma influența cu personalitatea lui pe toți artiștii romani, trebuie să fi trezit și în Cavallini posibilitățile pe care vom avea ocazia să le constatăm în privința pătrunderii psihologice, absentă la vechii mozaicari, ce concepeau arta mai degrabă ca o simplă decorație. Nimic revoluționar nu apare totuși, cel puțin deocamdată, în arta tânărului pictor. Dimpotrivă, perioada de la S. Paolo și de la S. Pietro, între 1282 și 1287, datorită contactului strâns cu operele vechilor măștri pe care el, desigur, le studia restaurându-le, îl lega și mai mult de tradiționalismul oficial al picturii romane, pe care el însuși începea să o reprezinte în cele mai importante bazilici din Roma. Am văzut un exemplu de ceea ce putea da în acel timp arta sa, în mozaicul absidal de la S. Crisogono, în care vechea artă a pietrarilor mozaicari dinaintea lui era depășită doar de o tendință mai accentuată către plastica monumentală a figurilor. În orice caz mozaicul de la S. Crisogono nu este încă o operă superioară și, cu el, Cavallini nu s-ar îndepărta prea mult de precursorii săi. Tehnica specială a mozaicului îl ținea încă legat de un arhaism de care numai pictura putea să-l elibereze. Trebuie oare să vedem începutul acestei eliberări în frescele de la Assisi? Nu cred. Nici iconografic, nici stilistic nu se poate demonstra suficient că a contribuit la ele. Frescele de la Assisi pot totuși să demonstreze caracterele specifice ale școlii romane din care ieșea el, caractere ce amintesc destul de bine picturile de la S. Paolo, datorate sigur lui Cavallini. În orice caz, aceste picturi sînt dintr-o epocă ulterioară celor de la S. Paolo, și data lor ar putea fi fixată între 1287—1290.

Frescele de la S. Francesco a Ripa, care ne-ar fi putut lămuri asupra stilului său din acea vreme, sînt astăzi total dispărute, fără să ne fi rămas nici măcar o descriere a lor. Știm însă că nu se poate să fi fost executate mai târziu decît cele de la S. Paolo și de la S. Pietro.

În această epocă (1290), Cavallini trebuie să fi avut vreo patruzeci de ani. Epoca tinereții trecuse. Ne putem aștepta deci, în operele ce vor urma, la o personalitate deplin formată, care ne va oferi mai spontan o explicație asupra ei însăși. Într-adevăr, începe o perioadă nouă, pe care din fericire o putem urmări mult mai complet, mulțumită operelor de neîndoieală autenticitate ce ni s-au păstrat. Este perioada maturității depline. Vom încerca în cele ce urmează să dăm o definiție și o explicație a acestei noi activități.

Maturitatea lui Cavallini

„A fost un maestru de seamă... a zugrăvit istorii care sînt la S. Maria Maggiore în Trastevere, în mozaic, minunate, în capela cea mare, VI istorii. Aș îndrăzni să spun că n-am văzut niciodată să se lucreze mai bine pe zid în acest material...” Cel ce lăuda astfel operele lui Cavallini de la S. Maria în Trastevere era tot Ghiberti. De data aceasta însă nu mai este nimic problematic în privința paternității acestor mozaicuri. De Rossi a putut descoperi într-un colț al uneia dintre scene, chiar sigla maestrului: un P închis într-un cerc cu o cruce deasupra¹. Iar pe copiile de la Vatican executate de Ecclisi în 1640², se poate citi și semnătura lui Cavallini, astăzi dispărută, dar care la acea dată se găsea încă fragmentar pe tabloul votiv, corespunzînd cu sigla amintită: ...VS...IT.PETRUS..., completată de De Rossi: hoc opVS fecIT PETRUS. A dispărut și data pe care o citise Barbet de Jouy³ în 1857 sub inscripția dedicatorie a scenei cu Nașterea Domnului: MCCLCI. Și tot De Rossi a rectificat și această dată, pe care desigur vreun restaurator al mozaicului o recompusese greșit, neînțelegînd-o bine. Nu putea fi MCCLCI, cum ar rezulta din inscripție, nici MCCCLI, cum propunea Barbet de Jouy, ci probabil MCCXCI, iar restauratorul, citind greșit, va fi înlocuit un X cu un L. Data aceasta se potrivește dealtfel și cu inscripția dedicatorie a tabloului votiv: BERTOLD FILIUS PET., care ne indică drept donator al acestor mozaicuri pe fostul majordom al papei Niccolò al IV-lea, Bertoldo Stefaneschi, fratele celui doct cardinal Giacomo Stefaneschi, pe care De Rossi îl presupunea a fi autorul versurilor latine destul de elegante ce însoțesc fiecare scenă din aceste mozaicuri. Un necrolog al bazilicii din secolul al XIV-lea consemnează dealtfel și mai explicit această donație. Sub data de 6 octombrie este scris: „Ob[iit] B[ertoldus] d. Petri Stephani qui fecit fieri totum opus musaycum de beata Vergine in tribuna nostra”⁴. Mozaicurile au fost în mai multe rînduri restaurate, mai ales sub Clemente al XI-lea, în 1702⁵, dar niciodată atît de radical încît să-și piardă autenticitatea. Adaosurile lipsite de importanță din timpul lui Clemente al XI-lea se pot urmări pe copiile lui Ecclisi, care sînt anterioare¹¹.

Aceasta este prima operă de importanță capitală pentru personalitatea lui Cavallini, și vreme îndelungată, pînă la descoperirea frescelor de la S. Cecilia, mozaicurile acestea au fost singura bază pentru definirea caracteristicii stilului său. Descoperirea frescelor de la S. Cecilia le-a răpit desigur mult din importanța lor exclusivă. Totuși ele rămîn și astăzi singurul ciclu complet de mozaicuri ale lui Cavallini, și o sinteză perfectă nu numai pentru personalitatea lui în acea epocă de maturitate, ci și pentru arta în genere a mozaicarilor romani din secolul al XIII-lea. Acesta este punctul de vedere din care le vom judeca.

¹ G.B. de Rossi: *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al sec. XV*, Roma, 1899, comentariul la pl. 38.

² *Cod. Barb. lat.* 2011, fila 17—23. O copie a tabloului votiv și în colecția Windsor. Vezi C.R. Morey: *Lost mosaics and frescoes of Rom*, Princeton, 1915, p. 49. Alte copii, tot din secolul al XVII-lea, în *Cod. Vat. lat.* 5408; *Effigies variae Sanctorum et primo Anunciationis B. Mariae Virginis, ex picturis antiquis Francisco Penia colectore*, fila 1—8.

³ H. Barbet de Jouy: *Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, Paris, 1857, p. 127.

⁴ P. Egidi, *op. cit.*, Vol. I, p. 101. Despre Bertoldo și donația sa la S. Maria în Trastevere, vezi Nibby, *op. cit.*, p. 497. De Rossi, *loc. cit.*, și G. Navone, *op. cit.*, p. 226—234.

⁵ F. Martinelli: *Roma ricercata nel suo sito*, Roma, 1707, p. 18—19. Nibby, *loc. cit.*, p. 491.

În același timp ni se prezintă însă o nouă problemă la fel de importantă, care poate arunca o lumină clară și asupra genezei personalității artistului roman. Problema raporturilor sale stilistice cu Giotto. Unii critici, și nu dintre cei mai slabi cunoscători ai lui Giotto, ca Zimmermann, s-au putut înșela într-atâta încît să atribuie acest ciclu chiar lui Giotto, care ar fi făcut desenele, pe cînd Cavallini le-ar fi executat apoi în tehnica mozaicului¹. Zimmermann proceda desigur la o critică prea puțin metodică și nu-l cunoștea nici pe Ghiberti. Dar nu sînt rare părerile celor care văd în mozaicurile de la S. Maria in Trastevere influențe ale lui Giotto², sau invers, influențe ale lui Cavallini asupra maestrului toscan³. Vom vedea totuși pînă la ce punct s-ar putea vorbi de asemenea influențe la data aceea. Iar mozaicurile similare ale lui Torriti de la S. Maria Maggiore ne vor ajuta și mai mult să înțelegem raporturile artei lui Cavallini cu școala romană contemporană lui.

Întregul ciclu, situat în absidă imediat sub mozaicurile lui Inocențiu al II-lea, cuprinde șapte tablouri. Un tablou votiv, reprezentîndu-l pe donator rugîndu-se Fecioarei, la mijloc și sub alte șase tablouri cu scene din viața Mariei (il. 13—47).

Dintre toate, cel ce a suferit mai mult de pe urma restaurărilor, dar nu atît cît să fie desfigurat pentru noi, este tabloul votiv (il. 13—18). A avut de suferit mai cu seamă partea inferioară, din care a dispărut inscripția cu numele lui Cavallini și s-au făcut modificări și la alte inscripții. Numele sfinților Petru și Pavel, de pildă, lipsesc din copia lui Ecclisi⁴. Sînt refăcute apoi în mare parte figura și îmbrăcămintea lui Bertoldo și îmbrăcămintea sfîntului Petru, pe care restauratorul neînțelegînd-o bine, a transformat-o destul de nelogic, confundînd palliumul cu tunica, în așa fel încît nu se mai înțelege cum sînt suprapuse. Barba și părul sfîntului Pavel erau albe în vechiul mozaic, și au fost adăugate plantele care împodobesc acum tabloul. Medalionul cu Fecioara însă, ca și stilul general al figurilor celor doi apostoli, pot fi considerate autentice. Evident, un pas mare față de Fecioara cu pruncul de la S. Crisogono. Monumentalitatea rigidă și puțin expresivă de acolo se îndulcește în linii care acum vădesc și o expresie lăuntrică corespunzătoare. Un sentiment afectuos de blîndețe și umanitate se desprinde din toată ființa acestei Fecioare. Privirea ei este tot exterioară. N-am ajuns încă la concepția trecentescă, în care tabloul este închis în sine ca un univers aparte. Dar nu mai este nici privirea ațintită înainte, din maniera vechilor icoane, ca la S. Crisogono, unde Fecioara, asemenea Madonelor bizantine, este expusă doar adorației, fără acea participare omenească a propriei expresii la lumea înconjurătoare. La S. Maria in Trastevere această umanizare începe să pătrundă vizibil în arta lui Cavallini. Fecioara coboară privirea asupra adoratorilor, cu același sentiment de îndurare divină care se vede și în gestul de solitudine al pruncului, mai puțin rigid decît la S. Crisogono. Concepute cu aceeași omenie, personajele care o înconjoară pe Fecioară izbutesc să dea tabloului o unitate ideală pe care nu o avea mozaicul de la S. Crisogono, unde fiecare personaj era văzut independent. Arta mozaicarilor romani își găsea în această Madonă o expresie desăvîrșită ce nu mai fusese atinsă; iar Cavallini avea să mai creeze și altele la S. Maria in Trastevere, cum n-a izbutit să realizeze nici unul dintre contemporanii săi romani.

¹ Zimmermann, *op. cit.*, I, p. 3.

² Crowe și Cavalcaselle, *op. cit.*, Vol. I, p. 90. Thode: *Giotto*, p. 63.

³ Vol. I, p. 90, nota Douglas; Venturi: *L'Arte italiana*, p. 81 și urm.

⁴ *Cod. Barb. lat. 4404*, fila 23.

Vom găsi aceeași unitate interioară și în scena Nașterii Mariei (il. 19—23), cu care începe istoria vieții Fecioarei. Întreaga scenă, destul de complexă, este grupată în jurul unui centru ideal, care dă tabloului o anumită intensitate spirituală, pentru prima oară atât de încheată în pictura romană. Privirile și gesturile personajelor se leagă între ele cu o continuitate și o logică ce fac din întreaga scenă aproape un cerc închis. Nu mai există nici un personaj conceput independent de tablou. Singura privire care cade în afara acestui cerc este aceea a copilului, legată însă și ea atât de strâns cu întregul de privirea sfintei Ana și de scena animată a femeilor ce pregătesc baia, încît și acesta devine un detaliu destul de logic care nu tulbură defel unitatea psihologică a tabloului. Cu toate acestea, ceva din aspectul rece și ceremonios al picturii oficiale romane mai subzistă încă și în această scenă. Sfînta Ana e înfățișată cu veșmintul și atitudinea solemnă pe care le cunoaștem din reprezentările bizantine tradiționale, iar femeile din jur, nu tocmai grăbite, uneori de-a dreptul nemișcate, nu au deloc aerul să participe la o scenă de mare intimitate; par mai degrabă să officieze o ceremonie. Sîntem încă departe de intimitatea atât de realistă și familiară a aceleiași scene zugrăvită de Giotto la Padova. Dar pentru cel ce ar căuta în tabloul lui Giotto măcar amintirea mozaicurilor lui Cavallini, ar fi o mare decepție. Nimic comun între ei, atât în modul exterior de a concepe scena, cît și în spiritul care îi animă. Giotto este narativ și familiar, cu acea libertate genială care îl situează cu totul în afara oricărui tradiționalism oficial. Scena lui este un moment din viața populară sesizat pe viu, fără nimic din aerul solemn și misterios care domină în tabloul artistului roman. Cu același realism este concepută și iconografia, în care detalii ca patul sfintei Ana, ca scena de la ușă unde o femeie înmînează grabnic un obiect cerut, sau scena în primul plan unde moașa face cu atîta grijă toaleta fetei, sînt lucruri care, doar la o distanță de cincisprezece ani față de mozaicurile lui Cavallini, indică o epocă cu totul nouă. Iconografia lui Cavallini este încă în toate elementele ei bizantină, fără nici o inovație. Și chiar ceea ce nu este bizantin, ceea ce e autentic roman — arhitectura — nu este mai puțin arhaic și străin de spiritul toscan. Arhitectura lui Cavallini, neconstructivă ci doar decorativă, este decorația cosmatescă, alcătuită din reminiscențe clasice și folosită la Roma în tot secolul al XIII-lea. Cavallini încă nici nu bănuiește construcția logică și realistă, realizată cu acel admirabil simț al perspectivei, pe care o va inventa Giotto. Arhitectura aceasta era cunoscută însă de pictorul scenelor cu Iacob, care picta la Assisi pe cînd mozaicurile de la S. Maria in Trastevere nu existau încă. Acesta e poate și argumentul cel mai convingător pentru a-i nega lui Cavallini paternitatea acelor fresce pe care, dealtfel, observațiile stilistice i-au și negat-o. De la o decorație atât de logică și atât de realistă, el nu s-ar mai fi putut întoarce la arhaismul de la S. Maria in Trastevere. Iar pictorul de la Assisi dovedește că, mai înainte de mozaicurile trasteverine, spiritul modern al lui Giotto își și găsisese formulele definitive, fără a avea nimic comun cu arta contemporană a lui Cavallini.

Adevăratele afinități ale lui Cavallini se cuvine să fie căutate tot în școala romană, mai cu seamă în acele mozaicuri ale lui Torriti de la S. Maria Maggiore care, deși ulterioare cu patru ani, par totuși o pregătire pentru mozaicurile de la S. Maria in Trastevere. Torriti este mai arhaic decît Cavallini și mai puțin personal. El n-a ajuns încă la noul canon al trupului omenesc, în vreme ce Cavallini începe să și-l creeze. Stofele lui nu îmbracă trupurile cu naturalețea statuară pe care o vom găsi mereu la Cavallini. Ele cad încă în pliuri lipsite de logică și convenționale, ca în pictura bizantină. Dar iconografia, întreaga concepție și

spiritul mozaicurilor sale nu sînt atît de departe de arta lui Cavallini, cît de departe este de aceasta arta lui Giotto. O singură privire asupra scenei cu Buna-vestire ¹² a fiecăruia dintre ei va fi de ajuns: ceva mai multă mișcare la Cavallini și un efect mai viu în contrastul dintre gestul însuflețit al îngerului și atitudinea de total repaus a Fecioarei (il. 24—26). Personajele lui Torriti sînt amîndouă în picioare și își rezumă mișcările doar la gesturile mîinilor. Dar aerul de solemnitate rece, de atitudine oficială rămîne în ambele reprezentări la fel de căutat. Ce este oare monumentalitatea artificioasă a acelor tronuri enorme și complicate, dacă nu decorul teatral în fața căruia personajele n-ar putea nici să se miște fără o solemnitate regală? Naturaletă și grația ingenuă din aceeași scenă de la Padova a lui Giotto, unde atît iconografia și decorul, cît și întreaga concepție sînt cu totul moderne, rămîn la fel de străine și de unul și de celălalt.

Contrastul între tradiționalismul fără multe concesii al școlii romane și libertatea cu totul revoluționară a lui Giotto poate fi urmărit cu atît mai limpede în scena Nașterii lui Isus (il. 27—31). De data aceasta Cavallini nu mai găsește unitatea perfectă din celelalte scene. Întinsă cu aceeași rece solemnitate pe culcușul ei tipic bizantin, Fecioara este total absentă. În jurul ei se grupează diverse episoade, cu o unitate doar de simetrie exterioară, fără legătura lăuntrică ce ar fi trebuit să se degaje din însăși povestirea episodului. În scena aceasta nu există nici măcar atîta spirit narativ cît izbutise să pună Torriti în scena lui, unde toate liniile se concentrează spiritual în afectuoasa înclinare a Fecioarei către prunc. Fastul oficial înțepenește sub penelul lui Cavallini tocmai scena din care Giotto avea să scoată efectele cele mai sentimentale. Și nu este mai multă libertate nici în iconografia total bizantină pe care atît Torriti cît și Cavallini o păstrează aproape identică. Scena se desfășoară într-o grotă, după Pseudo-evanghelia lui Iacob ¹, așa cum o întîlnim mai pretutindeni în secolele XII și XIII², și cum apare de obicei și în iconografia bizantină. Nici o licență, nici un detaliu nou. Mult mai liberă și mai movimetată era, de pildă, scena Vestirii păstorilor de la S. Urbano alla Caffarella, din secolul al XI-lea, unde spiritul narativ cu totul popular se eliberase aproape complet de solemnitatea oficială ³. Ce amintire din Cavallini am putea găsi în Nașterile lui Giotto, fie de la Padova, fie din biserica inferioară de la Assisi, și mai cu seamă de la Assisi, în gestul plin de duioșie al Fecioarei sau în toată dispoziția iconografică a acestei scene de o interpretare atît de personală? O asemenea afinitate nu am putea găsi la Assisi decît în scena Nașterii din biserica superioară, cea mai apropiată din tot ciclul de maniera lui Cavallini — dacă n-ar fi figura Fecioarei, care trădează mai curînd mîna lui Torriti.

Mai depărtată de iconografia lui Torriti este scena Închinării Magilor (il. 32—36). Diferită însă doar în detalii care, în cele două mozaicuri, provin desigur din modele diferite. În concepție ele sînt la fel de tradiționaliste. Giotto va reprezenta logic scena la Padova, în aceeași cocioabă în care se petrecuse și Nașterea; la Assisi, în fața cocioabei și peste drum de casa Mariei. Duccio di Buoninsegna, care rămînea și el legat de iconografia bizantină cu peștera, reprezenta Închinarea Magilor tot logic, în fața grotei. Cavallini e însă și de data aceasta mai arhaic. Fecioara lui, ca și a lui Torriti, este așezată solemn pe o banchetă în fața casei.

¹ *Evangelhia apocrypha*, Ed. Tischendorf, Lipsiae, 1876, cap. XVIII, p. 33.

² R. Van Marle: *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strasb., 1920, p. 8—9.

³ Al. Busuioceanu: *Un ciclo di affreschi del sec. XI: S. Urbano alla Caffarella*, in „Ephemeris Dacoromana”, Roma, 1924, Vol. II, p. 17.

Nici urmă de peșteră, și nu sîntem nici la Betleem, căci departe, pe o colină, se vede orașul. Apoi același arhaism arhitectonic, cu totul convențional și nelogic: grupul Magilor vine din stînga; în frunte, bătrînu cu capul gol stă îngenuncheat, pe cînd ceilalți doi mai pășesc încă — așa cum puteau fi văzuți și în reprezentări foarte vechi. Totuși figura Fecioarei, aceea a lui Iosif și a Magilor, repetă liniile puternice desenate cu mînă sigură, și proporționate caracteristic, care și în celelalte scene îl arătau pe Cavallini ca un mare cunoscător al corpului omenesc și — în acea epocă de reproducere manieriste — aproape descoperitorul lui. Dealtfel, ceea ce era modern în acest artist nu trebuie căutat în afara canonului nou al figurilor sale omenеști.

Prezentarea la Templu (il. 37 — 42) este, alături de Nașterea Fecioarei, poate scena cea mai perfectă în ce privește simțul artistic de grupare a maselor, de convergență materială și ideală a liniilor, de echilibru estetic. Ca într-o scenă de teatru, cele patru personaje principale înaintează spre centru, într-un ritm perfect, nu numai cu propriile lor mișcări, dar și cu liniile fundalului arhitectonic, care creează o alternare de planuri menită să sublinieze și în adîncime desfășurarea scenei. În fața tabernacolului cosmatesc cu edicul dublu — și el atît de caracteristic pentru arta romană — Maria, demnă și solemnă, oferă pruncul lui Simion, care îl ține în poala veșmîntului, cu deferență și atenție, ce se citesc în toată ființa lui. De o parte și de alta, încheind ritmul, Iosif oferă cele două turturele menite jertfei, iar bătrîna Ana face gestul profetic. Totul într-o verticalitate perfectă, doar cu ușoara înclinare a celor doi bătrîni, păstrînd solemnitatea demnă și fastuoasă care în arta lui Cavallini era, fără îndoială, o înaltă expresie romană. Cu același scenariu, dar fără simțul acestui perfect echilibru, Torriti reușea să dea abia o nuanță estompată a acestei admirabile solemnități. Fără să sporească dramatismul scenei, gesturile personajelor sale izbutesc doar să înlăture acea valoare de unitate absolută, de echilibru între linii și sensul lor lăuntric, pe care noi o numim „stil”, și care aparține numai marilor intuiții artistice. Cavallini avea această intuiție; și se poate înțelege de ce pînă aproape de Quattrocento mozaicurile sale uimeau în asemenea măsură pe un om cu inteligența artistică a lui Ghiberti. Artă romană nu dăduse niciodată expresii mai înalte. Dar zadarnic vom căuta și de rîndul acesta urma lui în opera lui Giotto. Dramatismul toscanului crea din scena aceasta un sens stilistic nu mai puțin absolut, dar care reprezenta o mentalitate total opusă celei a artistului roman. Nu mai vorbesc de scena din bazilica inferioară de la Assisi, unde și decorul arhitectural și iconografia sînt total diferite de cele ale lui Cavallini; dar chiar și la Padova, unde scenariul general amintește oarecum tabloul lui Cavallini, sînt atîtea inovații iconografice și o dispunere atît de diferită a personajelor — care își găsesc ritmul nu în desfășurarea succesivă și egală cavalliniană, ci în masarea lor în două grupuri distincte și cu mișcare diferită — încît orice încercare de a asocia concepțiile total deosebite ale celor două opere rămîne zadarnică.

Ultima scenă din serie ¹³, Adormirea Maicii Domnului, (il. 43—47) poate și ea să explice cu destulă evidență ceea ce se petrecea în spiritul picturii italiene, începînd chiar de la aceste mozaicuri. Ca iconografie, scena nu este mai puțin arhaică decît cele precedente, și Torriti avea să reprezinte la S. Maria Maggiore exact același model iconografic, cu variante doar în dispunere. Cît era încă de legat Cavallini de iconografia bizantină ¹ se poate vedea și din incongruența

¹ Despre iconografia acestei scene vezi O. Sinding: *Mariae Tod und Himmelfahrt*, Christiania, 1903. Grossi Gondi: *La Dormitio Beatae Mariae*, Roma, 1912.

dintre versurile latine care însoțesc scena, indicînd subiectul occidental al Încoronării Mariei în ceruri¹, și subiectul zugrăvit, care este acela bizantin al morții. Evident, modelul lui Cavallini nu putea fi decît bizantin. Dar în acest model încă arhaic se infiltra o mare noutate, schimbîndu-i oarecum sensul. Poate lipsa de spațiu, sau de-a dreptul gustul altfel orientat al artistului, l-au făcut să nu mai alinieze pe cei doisprezece apostoli în ordinea simetric orizontală la care Torriti n-avea să renunțe încă. Aceasta era o veche formulă care ar fi simplificat mult problema. Dar Cavallini preferă să maseze în adîncime personajele, în două grupuri variate mult unul de altul, care sporesc complexitatea ideii. În mozaicul lui Torriti, întreaga scenă se desfășoară pe două planuri orizontale suprapuse, în care centrul nu dă de fapt o unitate ideii, ci doar o simetrie. În tabloul lui Cavallini însă, linii multiple, desfășurate în planuri care merg în adîncime, converg toate către centru, conferind tabloului o unitate perfectă de idee¹⁴. Diferitele mișcări ale apostolilor se succed armonios, într-o concentrare care avea să fie mult mai expresivă decît ceea ce putea crea Torriti cu simetria lui. Este, desigur, ceva nou în această necesitate de varietate și de mișcare care sporea semnificația psihologică a tabloului; dar Cavallini nu era încă un revoluționar. Mișcările orientate timid de la periferie spre centru se opreau în nemișcare și în atitudinea încă hieratică a scenei centrale, în care pictorul oficial nu uita vechile canoane consacrate. Figura viguroasă a lui Isus rămîne nemișcată și dreaptă în ovalul încadrat solemn de cei doi îngeri. Nimic dramatic sau uman nu leagă ființa lui de trupul neînsuflețit al Fecioarei pe care o asistă. Totul se petrece încă cu aceea solemnitate transcendentală pe care pictorul nu avea putere să o învingă. Dealtfel această revoluție nu putea fi așteptată de la Roma, dominată încă de atîtea tradiții religioase și imperiale.

Ceea ce ne-a lăsat Giotto din timpul șederii sale la Roma este prea puțin și îndoiește pentru a putea judeca raportul dintre stilurile celor doi maeștri datorită stricteii contemporaneității a operelor lor. Navicella de la S. Pietro e astăzi transformată total de restaurările suferite²; nu mai este în ea nimic de mîna lui Giotto; restul de frescă de la Lateran nu e nici el mai puțin alterat, și nu acolo putem căuta urme cavalliniene. Și mai greu s-ar putea găsi aceste urme în figurile polipticului din sacristia de la S. Pietro, care au dealtfel prea strîns legături stilistice cu figurile din Cina cea de taină din fostul refectoriu de la S. Croce din Florența, pentru a le putea atribui cu certitudine absolută lui Giotto însuși. Cît despre îngerul în mozaic, de curînd scos la lumină din Grotele Vaticane³, sau corespondentul său tot în mozaic de la Boville Ernica⁴, stilul lor poate aminti desigur ceva din formele lui Cavallini, dacă numim forme ale lui tipul cu totul generic derivat din modelele bizantine, pe care la sfîrșitul secolului al XIII-lea îl vom găsi aproape în toate picturile și mozaicurile romane. Ceva roman există fără îndoială în liniile viguroase ale ovalului acelei figuri cu o expresie atît de severă și imperioasă; iar tipul său nu este lipsit de asemănări chiar cu unele figuri de îngeri din mozaicurile de la S. Maria in Trastevere. Dar aceste fragmente sînt atît de insuficiente, purtînd mai degrabă o amprentă general

¹ Vezi De Rossi, *Mosaici cristiani*, comentariu la pl. 38.

² Detalii precise asupra acestor transformări se află în contractul restauratorului Marcello Provenzale, publicat de Muñoz în articolul citat din „Bollet. d'Arte”, 1925, nr. 10.

³ Vezi Muñoz, *loc. cit.*

⁴ Pentru fragmentul de la Boville Ernica, provenind tot din Grotele Vaticane, vezi R. Van Marle: *La peinture romaine*, p. 210 și A. Muñoz: *Reliquie artistice della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica*, „Bollet. d'Arte”, 1911, p. 1.

romană și nu particular cavalliniană, încît bazîndu-ne doar pe asemănarea lor, nu putem fonda o afirmație atît de largă cum este teoria influenței lui Cavallini asupra formării artei lui Giotto.

Mai cu seamă în prima perioadă, arta lui Giotto nu este desigur lipsită de caractere romane. Scenele din viața sfîntului Francisc din biserica superioară de la Assisi reprezintă atîtea arhitecturi studiate amănunțit, care puteau proveni doar direct de la Roma. Dar tocmai acele arhitecturi pot dovedi că, încă de la începutul activității sale, Giotto nu avea prea mult de învățat de la Cavallini, care în 1291, cînd executa mozaicurile de la S. Maria in Trastevere, era încă atît de arhaic în folosirea aceluiași motive pe care, cu cîțiva ani înainte, Giotto dovedise că le înțelege într-un fel atît de modern. O reală influență cavalliniană în iconografie, în canonul estetic al formelor, sau în spiritul însuși al artei lui Giotto n-ar fi putut să se restrîngă doar la asemenea urme sporadice. Ea ar fi dăinuit, iar cei zece, cincisprezece ani care despart mozaicurile de la S. Maria Maggiore și operele lui Giotto de la Assisi sau Padova nu ar fi putut-o șterge definitiv. Totuși urmele acestei influențe nu le-am putut găsi acolo; și nici în mozaicurile lui Cavallini nu se resimte încă nimic din acel giottism care, pe oriunde trecea, provoca transformări radicale. Din cele constatate pînă aici este mai lesne de crezut că, măcar pînă în 1291, nu există nici un contact verificabil între arta celor doi maeștri. Ei se dezvoltă la Florența sau la Roma în mod independent, nu mai puțin personal unul decît celălalt, însă pe căi cu totul diferite, care aveau să le accentueze contrastul cu fiecare formulă superioară atinsă de ei.

Giotto se ridica din acea tendință artistică populară liberă și încă ingenuă, esențial narativă și realistă, pe care pictura italiană începuse să o manifeste încă din secolul al XI-lea. Dezvoltîndu-se în afara tradițiilor oficiale, cel mai adesea prin mijlocirea unor pictori umili de periferie, străini de savantele exigențe eclesiastice, pictura aceasta dobîndea tot mai mult caracterul mentalității căreia i se adresa. Simbolismului oficial îi prefera ciclurile narative biblice sau evanghelice, sau din viața sfinților, care adesea îi dădeau prilejul să născocască pe de-a-ntregul iconografii încă neconsacrate de vreun canon. Realismul și psihologismul își făceau astfel loc tot mai mult. Artă se inspira acum din viața profană pe care pînă atunci o ignorase. Expresia acestei mentalități noi este dramatismul și psihologismul lui Giotto, care nu era de fapt altceva decît formula definitivă a unei revoluții începute de multă vreme. La Roma, ce e drept, în marile bazine oficiale, tradiția vechii arte nu se putea stinge atît de ușor, iar Cavallini, nu mai puțin genial decît contemporanul său toscan, reprezenta tocmai această opoziție absolută față de spiritul profan care invada arta. Substanța artei sale era încă concepția oficială de solemnitate și de înălțare deasupra spiritului profan. Firește nu mai e vorba de acel hieratism bizantin, în care linia rămînea cu totul rigidă iar expresia total transcendentă. Dar dramatismul și sensul uman al povestirilor evanghelice vor rămîne în operele lui Cavallini mereu stăvile de acea atitudine solemnă a tuturor personajelor sale și mai cu seamă de acel raționalism clasic cu care își înscena povestirile în simetrii de linii calculate să fie mai mult impunătoare decît movimentate. În felul acesta și iconografia lui rămînea legată de vechile modele, pe care Giotto le modifica de cîte ori avea ocazia, iar decorul arhitectonic întîrzia de asemenea în arhaisme datorate modelelor¹⁵.

Noutatea în arta lui Cavallini era de alt ordin. Nu psihologic și nici iconografic, ci organic și constructiv stilistic. Unitatea aproape fără greș a liniilor și a planurilor ce structurează scenele sale în convergențe și ritmuri absolut noi nu era o perfecționare a vechilor modele tradiționale, care repetau formule imper-

sonale ajunse fixe de multă vreme, ci era efectiv o viziune estetică nouă, încă neîntilnită pînă la el, în care mase, linii, mișcări erau supuse unui nou discernă-mînt logic, și folosite pentru noi unități. Scenele lui Cavallini au în organismul lor ceva din acea viguroasă arhitectură romană care este de sus și pînă jos numai logică și rațiune. Clasicismul reapărea astfel în aceste construcții picturale, în care fiecare linie nu urmărea altceva decît efecte organice. Aceeași viziune construc-tivă o găsim și în modul de folosire a culorilor. Nu mai avem de a face cu covoarele colorate, simple suprafețe fără adîncime, cum erau mozaicurile bizantine sau romane anterioare lui. Scenele lui Torriti de la S. Maria Maggiore nu izbutiseră să se elibereze de acest arhaism. Cavallini dă în schimb culorilor valori necunoscute contemporanilor săi romani, întorcîndu-se înapoi cu un mileniu, la sensul exclusiv plastic al picturii clasice. De pe fondurile aurii figurile lui se detașează plastic, în reliefuri puternice, aproape statuare. E de ajuns să privim tabloul votiv de la S. Maria în Trastevere, cu cele două figuri de apostoli de o parte și de alta, cu trupuri drepte și puternice ca niște coloane de marmură, contrastînd armonios cu medalionul, în care aurul fondului se concentrează progresiv în albastrul veșmîntu-lui Fecioarei și în roșul cireșiu al veșmîntului pruncului, pentru a înțelege acest sens constructiv pe care Cavallini îl imprima pînă și culorilor. Tot în mod arhitectonic este conceput și corpul omenesc, construit acum pentru prima dată în evul mediu după un canon logic și sintetic. Capetele, destul de mari, cu fețe largi, ovale sau pătrate, cu expresii întotdeauna grave sau solemne, sînt susținute de gru-mazuri puternice, uneori atletice, pe trupurile înalte și solid clădite, învăluite în veșminte care le accentuează formele viguroase și profund reliefate. În special figurile bătrînilor, cu bărbi stufoase răsărind aproape de sub ochi, cu lungi coame leonine ce pornesc de la frunțile înguste, cu trupuri robuste neatinse de nici o decrepitudine, sînt de o forță întotdeauna impunătoare. Trebuie să privești, de pildă, uimitoarea statură a sfîntului Petru din tabloul votiv, cu superba linie a șoldului, cu grumazul athletic, cu umerii largi, cu toată acea expresie de forță vîn-joasă și conștientă, pentru a avea imaginea clară a unui bătrîn cavallinian. Și chiar în înfățișarea bătrînului Simion, cu fața lui aproape neomenesc de păroasă, linia curbă a spinării nu izbutește prea mult să atenueze impresia de vigoare a trupului său. În canonul acesta nou este desigur ceva din forța neobișnuită a figurilor maestrului anonim de la S. Maria Maggiore, precum și ceva din vigoarea plastică a figurilor lui Cimabue. Nimeni însă nu ajunsese la o concepție atît de definitivă și de clară a corpului omenesc, așa cum o crea acum Cavallini, care de altfel, de la S. Crisogono și pînă la aceste mozaicuri, a dobîndit-o probabil prin studii și modificări succesive.

Cercetări stilistice stăruitoare l-au determinat pe Venturi să-i atribuie lui Cavallini, la S. Maria în Trastevere, nu numai aceste mozaicuri din absidă, ci și restaurarea figurii Fecioarei încoronate de pe bolta absidei, ca și cele trei figuri de fecioare din mozaicul de pe fațadă ¹. Dealtfel, numele lui Cavallini fusese de multă vreme asociat în special cu mozaicul de pe fațada bazilicii. Vasari ² a fost primul care, poate pe baza unei tradiții, sau poate din propriile lui observații, i-a atribuit acel mozaic, de care nu pomeniseră nici Ghiberti, nici codicele Magliabecchian. După Vasari, informația a fost reprodusă și de Torrigio ³, iar Mancini a precizat în plus

¹ Venturi: *Storia*, V. p. 141 și urm.

² Vasari, *op. cit.*, p. 537—538.

³ Torrigio: *Le sacre grotte vaticane*, p. 153.

că mozaicul fusese executat, ca și cele din absidă, pe cheltuiala cardinalului Stefaneschi¹. Informația a fost apoi perpetuată aproape în toate vechile descrieri ale bazilicii, fără alte precizări, pînă la Nibby care socotea mozaicul început sub Eugeniu al III-lea, dar terminat de Cavallini². Astăzi, istoria acestui mozaic este destul de clarificată, mai cu seamă după cercetările lui De Rossi. În nici un caz nu poate fi vorba de o operă inițial cavalliniană. Și Nibby, și Armellini și De Rossi³ concordă în afirmația că ne aflăm în fața unei opere din 1148, datorată papei Eugeniu al III-lea⁴. La începutul secolului al XIV-lea, mozaicul a fost supus probabil vreunei restaurări vizibilă și astăzi. Găsim amintită această restaurare într-un necrolog al bazilicii, descoperit de E. Stevenson la British Museum, unde într-o însemnare din secolul al XIV-lea este menționat la idele lui iulie: „B. de Malpiliis anniversario del Canonico, qui fecit fieri tres ymages musaycas virginum supra portas”, informație repetată și de alt necrolog, publicat de P. Egidi, unde în două locuri sînt amintite cele trei figuri restaurate⁵.

Mozaicul reprezintă Fecioara pe tron, alăptînd pruncul, iar de o parte și de alta a ei se înșiruie cinci femei în veșminte regale, care îi oferă cățui aprinse în semn de devoțiune⁶.

Subiectul este desigur o amintire a parabolei Fecioarelor înțelepte, interpretată în sensul simbolic și ceremonios roman. Stilul e absolut bizantin, cu un gust de fast imperial aproape oriental. Maria șade ca o împărăteasă pe tronul bățut cu nestemate, iar fecioarele, cu dalmatici bogate împodobite cu pietre scumpe, cu cingători și pafte și încununate cu coroane regale, se înșiruie ceremonios, ca în cortegiile imperiale din mozaicurile de la S. Apollinare Nuovo din Ravenna. Trei dintre ele prezintă însă particularități iconografice și stilistice care le deosebesc de ansamblu. Prima, a doua și a patra din dreapta poartă cățui din care nu mai ies flăcări. Primele două nu sînt încoronate, și capul le este acoperit doar cu văluri. Sînt desigur cele trei figuri restaurate mai tîrziu, despre care pomeneau necrologurile. Tot stilul lor este de altfel diferit de al celorlalte. Puternic reliefate, ele se detașează pe fondul auriu la fel ca figurile din absidă, iar modul amplu și statuar în care sînt îmbrăcate de veșmintele drapate nu amintește mai puțin maniera lui Cavallini. Ceva din caracterele autentice ale maestrului se găsește fără îndoială în aceste restaurări, care la origine trebuie să fi fost adevărate refaceri. Dar restaurări ulterioare au alterat mult această autenticitate. De Rossi notează doar unele, cunoscute precis, sub Niccolò al V-lea, în 1460, sub Clemente al IX-lea în 1702, sub Leon al XII-lea și mai recent sub Pius al IX-lea⁷. Au mai fost poate și altele, cum s-a întîmplat cu mozaicul

¹ Mancini, *op. cit.*, p. 60—61.

² Nibby, *op. cit.*, P.I. Mod., p. 492.

³ Nibby, *loc. cit.* Armellini, *op. cit.*, p. 640. De Rossi, *loc. cit.* Comentariu la pl. 31. Asupra aceluiași mozaicuri vezi D'Agincourt, *op. cit.*, pl. XVIII; Barbet de Jouy, *op. cit.*, p. 78—79; Schnasse: *Geschichte der bildende Künste*, IV, p. 2; Crowe și Cavalcaselle: *Storia della pittura*, 1875, p. 127.

⁴ R. Van Marle în *La peinture romaine*, p. 178, datează stilistic și iconografic acest mozaic din timpul lui Inocențiu al III-lea (1198—1216). Nu i se pare că ar fi în același stil cu mozaicul din cupola absidei, datorat lui Eugeniu al III-lea, și face interesanta observație că Fecioara alăptînd pruncul nu apare în iconografia italiană decît spre sfîrșitul secolului al XII-lea.

⁵ P. Egidi, *loc. cit.*, p. 94 și 101.

⁶ Copii în acuarelă după acest mozaic în *Cod. Barb. lat. 4404*, fila 1—8, în *Cod. Vat. lat. 5408*, fila 15 (incomplet), și într-un codice păstrat în palatul regal de la Windsor—aceasta din urmă citată de De Rossi, *loc. cit.*

⁷ De Rossi, *loc. cit.* Vezi și Nibby, *op. cit.*, p. 491, și Armellini, *op. cit.*, p. 640.

de pe bolta absidei, unde Venturi recunoaște de asemenea mîna lui Cavallini. Adevăratele mozaicuri cavalliniene de la S. Maria in Trastevere rămîn tot cele din absidă, unde personalitatea maestrului este aproape nealterată.

Vasari vorbea și de niște fresce ale lui Cavallini la S. Maria in Trastevere: „Foarte multe lucruri zugrăvite în frescă prin toată biserica”¹. Și ca de obicei, afirmația lui a fost repetată fără a fi controlată de către toți cei ce recurgeau la el drept sursă. Mancini adaugă precizări: „Prin biserică picturi din Quattrocento, de Cavallini” [!] ². Iar adnotatorul exemplarului lui Ugonio de la Bibl. Vaticană îi atribuie într-o notă marginală și picturile din porticul bazilicii³. Apoi Bottari, în notele sale la ediția din 1759—60 a lui Vasari, dă aceste lămuriri: „Și porticul cred că a fost zugrăvit în întregime de Cavallini; dar fiindcă a fost văruiat, picturile au pierit. A fost cruțată doar o sfîntă Bunăvestire și alte cîteva figuri, care după manieră se vede că sînt opera artistului nostru”⁴. În sfîrșit, informația a fost repetată și de Baldinucci⁵ și de d'Agincourt, care a reprodus chiar două gravuri după Bunăvestirile atribuite lui Cavallini în porticul bisericii⁶.

Resturi ale acestor picturi, care n-au fost încă studiate, mai există și astăzi, iar unele dintre ele neatînse de restaurări sînt excepțional de interesante pentru pictura quattrocentescă romană. Pe zidul navei din dreapta, lîngă intrare, o Fecioară cu pruncul în brațe, care se vede că este doar un fragment dintr-o pictură odinioară mult mai mare, trebuie să fi făcut parte din frescele atribuite de Vasari și de Mancini lui Cavallini. În portic, cele două Bunăvestiri amintite de Bottari și copiate în gravură de d'Agincourt, există încă, încadrate în chenare tîrzii⁷. În sfîrșit, în afara bisericii, pe zidul din Via della Paglia, într-un tabernacol care se vede că a fost altădată luneta unei intrări laterale a bisericii, alte cîteva fragmente de fresce — o Fecioară pe tron cu pruncul, un Arhanghel Mihail, un sfînt Ioan Botezătorul și un bust al Mîntuitorului — sînt evident din aceeași epocă cu celelalte picturi⁸.

Bine-nțeleș nici nu poate fi vorba de Cavallini în vreuna din aceste fresce. Este încă una din acele erori ale lui Vasari, repetate și amplificate de urmașii săi. Dealtfel, nimeni nu mai atribuie astăzi aceste fresce pictorului roman. Zăbovesc însă asupra lor pentru a rectifica o altă eroare recentă a lui R. Van Marle, care le consacră o pagină din cartea sa despre pictura medievală romană⁹. Van Marle crede că Bunăvestirile din portic sînt refaceri complete din secolul al XIII-lea ale unor picturi mult mai vechi, datînd probabil cam din timpul lui S. Venceslas din Boemia (mort către începutul secolului XI), care este reprezentat în costum de războinic în una dintre ele. Printr-o ciudată confuzie, el situează apoi tot în portic Fecioara cu pruncul din interiorul bisericii, și figura sfîntului Ioan care se află pe una din laturile tabernacolului din Via della Paglia! În sfîrșit, mai crede că Fecioara cu pruncul din tabernacol, figura arhanghelului

¹ Vasari, *op. cit.*, p. 537.

² Mancini, *op. cit.*, p. 60.

³ Ugonio: *Historia delle stazioni*, Bibl. Vat., Vol. V, XV, 8, p. 138. Notă mss. pe margine.

⁴ Citat din ediția de la 1898 a lui Vasari, Vol. I, p. 113, nota 1.

⁵ Baldinucci, *op. cit.*, Vol. II, p. 11.

⁶ D'Agincourt, *op. cit.*, Vol. VI, p. 386, pl. CXXV, No. 5 și 6.

⁷ Foto Alinari, nr. 28408—28409 P.

⁸ Foto Alinari, nr. 28437 P.

⁹ R. Van Marle: *La peinture romaine*, p. 203. Aceeași eroare este repetată recent și de Emilio Lavagnino, care vorbind de: *Precursori ai lui Pietro Cavallini*, în „Messaggero” din 25 martie 1926, p. 5, reproduce una dintre Bunăvestirile din porticul de la S. Maria in Trastevere, cu indicația necontrolată: „pictată de un anonim din sec. al XIII-lea în biserica S. Maria in Trastevere”.

Mihail și două busturi ale Mântuitorului, aflate tot în tabernacol (dintre acestea două, unul nu mai există de multă vreme și desigur Raymond van Marle nu l-a putut vedea), sînt de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, din timpul cardinalului Landolfo Brancacci, după 1294.

Nu prea pot să-mi explic aceste erori, pe care o singură privire asupra frescelor le-ar fi putut evita. Există însă și documente care ne vor putea ajuta. În codicele Barberini de la Vatican, care conține copiile făcute de Ecclisi după mozaicurile de la S. Maria in Trastevere, există într-adevăr și o serie de acuarele care ne pot da unele lămuriri asupra acestor fresce¹. Ele dovedesc în primul rînd că încă din 1640, cînd Antonio Ecclisi executa acuarelele, așadar numai la cîțiva ani după data probabilă a călătoriei lui Mancini, ceea ce se mai păstra încă din vechile fresce ale bisericii erau aceleași fragmente care se văd și astăzi, cu excepția unuia dintre busturile Mântuitorului care se afla în tabernacol², și de fresca cu Fecioara din interiorul bisericii, care pe atunci era un tablou complet, reprezentînd-o pe Fecioară cu pruncul, așezată pe un monumental tron gotic între doi sfinți³. Acuarela poartă această explicație: „Intrînd în biserică, pe peretele din stînga, pictură de Pietro Cavallini”, iar dedesubt, transcrierea în caractere gotice a inscripției azi dispărută, care lămurește data acestor picturi: [FE]CIT, FIERI. GREGORIUS. DE. ANTONII. HIOVANNILLO. A. D. M. CCCC. LII. Confuzia lui Mancini, care vorbea de picturi ale lui Cavallini din Quattrocento, este așadar explicabilă. Fără a controla, el asociase atribuirea greșită a lui Vasari, cu data pe care o citise sub această frescă. Explicația acuarelei repeta și ea eroarea lui Mancini, deși transcria cu exactitate inscripția frescei.

Această pictură își găsește însă perechea în Fecioara din tabernacolul exterior, cu care are mari asemănări. În special forma tronurilor, de un gotic monumental și înflorat, vădește gustul acelei epoci tîrzii, cu toate că, după stil, cele două fresce par să fie executate de doi pictori diferiți. Explicațiile lui Ecclisi ne dau și de data aceasta indicații prețioase. La fila 30 scrie: „Afară din biserică, pe partea stîngă, către Lungara, pictură pe latura dreaptă a tabernacolului Fecioarei: făcută din devoțiune, poate de Sigr Rainaldo Brancacci, Cardinal aici zugrăvit, care a murit în Palatul inclus acum în mînăstirea de călugări S. Paolo, alăturat acestei biserici”. Pictura reprezintă într-adevăr, la picioarele Fecioarei, un personaj îngenuncheat, iar pe una din laturile tabernacolului, sub figura lui Ioan Botezătorul, o stemă de cardinal, care nu mai era însă destul de clară nici pe vremea lui Ecclisi. Dar Rainaldo Brancacci primise pălăria de cardinal în 1385; deci pictura nu putea fi decît ulterioară acestei date, lucru care este în perfect acord cu stilul său. De aceea vom data aproape de 1400 și fresca aceasta, care și prin caracterul ei gotic arată că este ceva mai veche decît aceea din biserică. De altminteri, pe copia lui Ecclisi se mai află o însemnare cu creionul, greu de descifrat, care conține cred un nume, și în care am putut citi aceste cuvinte destul de clare: „un pictor quattrocentesc”.

Cît privește cele două Bunevestiri din portic⁴, și ele quattrocentești, trebuie să fie și mai tîrzii decît celelalte. Formele gotice au dispărut aici cu totul, făcînd loc arhitecturii unor tabernacole în pur stil renescentist. Nu pot crede

¹ Cod. Barb. lat. 4404: *Mosaichi e pitture della basilica di S. Maria in Trastevere copiate fedelmente da Antonio Ecclisi, l'anno 1640*, fila 11—12 și 30—34.

² *Ibid.*, fila 33: „Imaginea Mântuitorului în afara bisericii, deasupra tabernacolului amintit”.

³ *Ibid.*, fila 12.

⁴ Ecclisi reproduce una singură, fila 11.

nici că ar fi restaurări ale altor fresce mai vechi, pentru că nici măcar iconografia lor nu are nimic arhaic. În schimb maniera elegantă cu care într-una din ele este îngruncheat îngerul — ce nu mai poartă vechiul atribut, varga, și nici ramura înflorită de măsline, cum se vedea adesea în Trecento, ci lujerul unui crin înflorit — este o dovadă că e vorba într-adevăr de Quattrocento avansat. Aceste două scene au suferit desigur restaurări radicale, însă mult mai târziu. În cea de pe zidul de la intrare se poate vedea limpede că toată partea inferioară e refăcută în aceleași culori cu care e retușat de altfel și restul. Copia lui Ecclisi arată că în 1640 toată această parte era încă deteriorată. Deci restaurarea este ulterioară acestei date; și nu e deloc exclus ca ea să fi fost executată în 1702, sub Clemente al XI-lea care, așa cum am văzut, făcea reparații radicale întregului portic¹.

Așadar, nu poate fi vorba de Cavallini, și nici de vreun alt pictor duecentesc la frescele de la S. Maria in Trastevere. Aprecierile lui Raymond Van Marle, chiar și pentru cele mai vechi dintre ele, sînt greșite cu vreo două sute de ani. Aceste fresce, toate din secolul al XV-lea, sînt desigur rămășițe dintr-o serie mai mare de picturi care împodobeau altădată biserica¹⁶.

Să ne întoarcem însă la Cavallini. Tot ce am văzut pînă aici, și în special mozaicurile de la S. Maria in Trastevere, ne îngăduie acum pe deplin să înțelegem opera lui capitală în pictură — frescele de la S. Cecilia in Trastevere. Istoria descoperirii acestor picturi, a căror urmă era cu totul pierdută de mai bine de trei sute de ani, e cunoscută. Cu ocazia unor restaurări în corul călugărițelor, în 1900, s-a descoperit întîmplător pe zidul interior al fațadei, deasupra ușii de intrare și în dosul spezei băncilor din cor, o fișie de picturi lungă de 14 m și lată de 2,20 m, reprezentînd fragmentul cel mai important dintr-o Judecată de Apoi, adică ovalul cu Mîntuitorul, avînd de o parte și de alta pe cei doisprezece apostoli așezați pe scaune, precedați de Fecioara Maria și de sf. Ioan Botezătorul. Continuîndu-se cercetările, și săpîndu-se și sub podeaua corului de-a lungul peretelui, pictura s-a putut degaja mai bine, ieșind la iveală și o mare parte din zona inferioară, care reprezenta de o parte și de alta, primirea celor drepti în Rai, și alungarea celor păcătoși. Pe peretele lateral din dreapta, alte două fresce tăiate la jumătate, reprezentau tot scene din Vechiul Testament: Visul lui Iacob, și Esau la patul lui Isaac. În sfîrșit, pe peretele din stînga, după un bust uriaș al sfîntului Cristofor, căruia îi lipsesc picioarele și capul, partea inferioară a unei Bunevestiri, care a fost apoi întregită cu fragmentele unei alte Bunevestiri găsite la intrarea spre scara corului, alcătuită acolo desigur într-o epocă recentă, cu fragmentele desprinse din cea de deasupra. Studiile consacrate atunci de prof. Hermanin acestor fresce², pe lîngă că au dus la o neașteptată completare a cunoștințelor destul de reduse pînă atunci asupra maestrului roman, aproape că au deschis un nou capitol în istoria artei italiene, care pentru prima oară putea defini, și încă printr-o operă excepțional de realizată, caracterele acelei școli romane din Duecento, prezentată pînă atunci sub formula total insuficientă de „școală cosmatescă”.

Vechile izvoare vorbeau de altfel aproape toate de frescele lui Cavallini de la S. Cecilia. Ghiberti le menționa în *Comentariul* său, precizînd că toată biserica era zugrăvită de mîna lui Cavallini³. După unele indicații aflate tot în *Co-*

¹ F. Martinelli: *Roma ricercata nel suo sito*, p. 18—19.

² Vezi bibliografia studiilor lui Hermanin asupra lui Cavallini în nota 2 de la p. 283.

³ Ghiberti, *loc. cit.*

mentariu, putem deduce că el văzuse personal frescele cu ocazia vizitei sale la Roma. Astfel în *Comentariul III*¹, el spune că a fost la Roma pe când la S. Cecilia se lucra la mormîntul unui cardinal. Iar Hermanin a demonstrat că această vizită trebuie să fi avut loc între 1397 și 1400, mormîntul menționat fiind acela al cardinalului englez Adam de Hartford, mort în 1397². Codicele Magliabechian, Vasari și Baldinucci au reprodus nota lui Ghiberti fără nici o modificare³. Faptul că biserica trebuie să fi fost încă de pe atunci pictată toată îl confirmă și Mancini, care scria în *Călătoria* sa: „Unele picturi de pe perete, de la 1250 la 1300”, la care, pe un manuscris este adăugat cu creionul: „stîngace și cîteva de luat în rîs, una este cea cu Noe în corabie”. Corectîndu-l apoi pe Vasari, el continua: „iar unele dintre picturile de pe pereți sînt de Arnolfo din 1285, și nu de Cavallini, cum zice Vasari”⁴. Vom avea ocazia să vedem mai departe ce caută aici Arnolfo.

Disparația treptată a acestor fresce era desigur datorată diferitelor restaurări pe care le-a suferit biserica de atunci încoea. Prima mai importantă despre care avem mărturie s-a petrecut în 1599, cînd cardinalul Paolo Sfondrato, găsind sub altar trupul sfintei Cecilia, a pus să se facă în biserică diferite lucrări, renovînd-o aproape complet. A reparat astfel prezbiteriul, confesionalul, pristolul lui Arnolfo și a construit nișa cu statuia sfintei executată de Maderno⁵. Într-un codice de la Biblioteca Vallicelliana, G. de Nicola a găsit o notă manuscrisă datorată lui Bosius însuși, în care se vorbește cu ocazia acelorași restaurări și de restaurarea frescelor lui Cavallini: „...medianae Navis picturas antiquas veteris ac novi Testamenti, unaque sanctorum effigies, quarum senio decor excoleverat, recentibus coloribus renovavit, ita tamen, ut ad venerandam antiquitatem conservandam prisca forma non sit oblitterata”⁶. Picturile au durat apoi pînă în 1725⁷, cînd cardinalul Gaetano Acquaviva a făcut reparații radicale, modernizînd toată biserica⁸. Așadar, în 1823, cînd cardinalul Giorgio Doria făcea acolo noi restaurări⁹, frescele nu mai existau de multă vreme și aproape că se pierduse și amintirea lor.

Resturile frescelor descoperite în 1900 pe cei doi pereți laterali ai corului fac parte evident din ansamblul acelor scene din Vechiul și Noul Testament, amintite de toți cei ce au descris biserica înainte de 1725. Nici unul nu spune însă o vorbă despre o Judecată de Apoi care se afla pe perețele de la intrare. Explicația a fost dată de Hermanin. În 1527, mănăstirea, care pînă atunci se aflate în grija ordinului Umiliților, a fost dată de Clemente al VII-lea călugărilor Benedictine de la Campo Marzio, care o mai dețin și astăzi. Din acea vreme trebuie să dateze corul închis, construit deasupra intrării și sprijinit pe coloanele

¹ Ghiberti, ed. Schlosser, 1912, p. 56.

² Hermanin, in „Le Gallerie Naz. it.”, V, p. 80—82.

³ C. Frey: *Il codice Magliabechiano*, p. 57. Vasari, *loc. cit.*, p. 538. Baldinucci, *loc. cit.*, p. 11.

⁴ Mancini, *loc. cit.*, p. 62.

⁵ A. Bosius: *Historia passionis B. Ceciliae Virginis*, etc., Roma, 1600, p. 174.

⁶ G. de Nicola: *Il monumento Adam a S. Cecilia in Roma*, in „L'Arte”, 1907, p. 305.

⁷ Sînt amintite drept opere ale lui Cavallini de către Gasparo Alveri: *Della Roma in ogni Stato*, Parte II, Roma, 1664, p. 382. Filippo Titi: *Nuovo studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1721, p. 54—55. G.P. Pinaroli: *Trattato delle cose più memorabili di Roma*, ed. III, Roma, 1725, p. 336.

⁸ Fr. de' Ficoroni: *Le vestigie e rarità di Roma moderna*, Roma, 1728, p. 29: „Această veche biserică era toată pictată în frescă pe laturi, cu figuri în desen gotic și de aceea a fost în timpul din urmă [1725] modernizată prin munificența defunctului Exmo Principe cardinal Acquaviva”.

⁹ Nibby, *op. cit.*, p. 159—160,

navei. Pictura a fost desigur dată jos cu acea ocazie, salvîndu-se doar fișia acoperită de speteaza băncilor lipite de perete, adică fragmentul descoperit mai târziu. Așa se explică de ce în 1588, cînd Ugonio vorbea despre biserică, el descria amănunțit dispunerea arhitectonică a corului, fără să amintească de această pictură; iar adnotatorul de mai târziu adăuga pe marginea exemplarului de la Vatican o mențiune privind numai picturile lui Cavallini din navă, nepomenind nimic despre o Judecată de Apoi¹.

Fragmentul existent ne dă o idee aproape completă despre ceea ce trebuie să fi fost pictura întreagă, întrucît s-a păstrat, din fericire, tocmai partea cea mai importantă (il. 48—63). Acest fragment ne îngăduie o reconstituire iconografică a ansamblului. Trei planuri mari, suprapuse orizontal, cuprindeau întreaga compoziție, care prin această concepție se depărta de complicatele Judecăți de Apoi bizantine. Un plan central îl reprezenta pe Mîntuitor stînd pe tron într-o mandorlă purpurie, încadrat de o parte și de alta de Fecioară și de sf. Ioan Botezătorul rugîndu-se în picioare, și de cei doisprezece apostoli șezînd înșiruiți. Un alt plan superior, reprezenta tot într-o mandorlă pe Cristos înviat, înconjurat probabil de cete de îngeri. În sfîrșit, un plan inferior, unde la dreapta și la stînga altarului pe care se află uneltele patimilor, se văd două perechi de îngeri anunțînd cu trîmbițe Judecata de Apoi grupului de preafericiți ce înaintează din stînga, și osîndiților, la dreapta, alungați de trei arhangheli către infern. Totul conceput cu simplitatea și măreția caracteristică acestui maestru în tot ce crea. Dealtfel, pentru întreaga artă italiană, această pictură are aproape importanța unei creații iconografice noi, după Judecățile încă bizantine care împodobeau în acea epocă bisericile din peninsula. Dintre puținele compoziții medievale reprezentînd această scenă, care s-au păstrat în Italia, Judecata lui Cavallini este în orice caz una dintre cele mai vechi. Înaintea acesteia nu avem, în ordine cronologică, decît cinci compoziții mai importante, dintre care la Roma doar două: prima la S. Angelo in Formis (sec. XI), apoi mozaicul Domului din Torcello (sec. XII), un fragment mai puțin important la S. Giovanni a Porta Latina din Roma (sec. XII)², mozaicul de pe bolta Baptisteriului din Florența (sec. XIII), și tot la Roma, o Judecată din 1246 în capela S. Silvestro din SS. Quattro Coronati. Marile Judecăți din Padova, de la S. Maria Novella din Florența și de la Campo Santo din Pisa sînt toate posterioare celei de la S. Cecilia. Noutatea lui Cavallini trebuie așadar judecată în special în raport cu concepțiile absolut bizantine ale vechilor Judecăți. Și în această privință el este cu adevărat un creator.

Din primul plan n-a mai rămas aproape nimic. Abia dacă se mai poate observa în partea superioară a mandorlei Mîntuitorului fragmentul arcuit al unei alte mandorle, mai sus, care se întretăia cu aceasta. Judecînd după deschiderea curbei, ea nu putea fi mai mică decît mandorla Mîntuitorului, dar era probabil mai puțin ovală, mai apropiată de cerc. Nu putea conține altceva decît figura lui Cristos înviat, acea *Anastasis* a tuturor Judecăților medievale. Figura Mîntuitorului era probabil înconjurată de cete de îngeri, din care au rămas cîteva resturi de aripi de ambele părți ale mandorlei, colorate în nuanțe de verde, alb și maro.

¹ Ugonio: *Historia delle stazioni*, exemplarul adnotat de la Vatican, p. 130—131.

² Socotită de Styger, autorul unei docte descrieri a frescelor de la S. Giovanni a Porta Latina, ca o reprezentare incompletă, aproape prescurtată a reprezentării Judecății, închipuind mai degrabă o *Maestà* a Mîntuitorului-Judecător. P. Styger, *loc. cit.*, p. 308.

În centrul planului din mijloc, în mandorla roșu-închis, trona Isus cu atitudine nu de milostivire și de solitudine umană, cum avea să-l reprezinte Giotto la Padova, nici cu expresia neîndurătoare a unui judecător crunt, cum îl închi-puia adeseori pictura bizantină, ci plin de un amestec de maiestate solemnă și de nesfârșită bunătate, care fac din această figură nu numai expresia cea mai înaltă a artei lui Cavallini, dar și una dintre concepțiile cele mai profunde și mai spirituale ale întregii arte italiene din evul mediu (il. 51). Seninătate împăcată și adâncă; privire intensă, departe de mizeriile omenești, pătrunzând dincolo de lucruri și continuând parcă un mare vis lăuntric; umanitate nobilă și transcendență supraomenească în aceeași ființă și exprimate cu absolută simplitate, fac într-adevăr din acest Cristos, nu îndeajuns de renumit, opera unui mare artist și a unui gânditor. Legenda în care Vasari îl așezase pe Cavallini ca într-o aureolă de cucernicie și devoțiune parcă de sfinț, și care făcea ca multe din figurile lui sau atribuite lui să fie socotite miraculoase, avea poate o bază, dacă nu în exemplul vieții sale, cel puțin în impresia care trebuie să o fi făcut asupra contemporanilor lui aceste figuri cu atîta spiritualitate și cu atîta expresie lăuntrică.

Învăluit în veșminte maiestuoase — hlamidă roșie bordată cu aur, tunică verde închis — Isus nu face decît gestul de a-și dezvălui stigmatul pămîntului; iar tronul încă bizantin, împodobit cu nestemate și cu incrustații, cu porumbei de aur așezați pe spătar, subliniază și mai mult solemnitatea Judecătorului suprem. În jur, patru perechi de îngeri susțin ovalul în slavă cerească. Deasupra, serafimii, delicate capete de efebi ivite printre aripi de foc (il. 54), apoi arhanghelii și heruvimii, cu pallium bătut în nestemate, încrucișat pe tunicele lungi, iar jos, îngerii în veșmînt alb simplu. Sînt aceleași figuri pe care le-am întîlnit și la S. Maria in Trastevere, aproape feminine, dar cu vigoare bărbătească, cu plete ondulate în jurul panglicii bizantine și căzînd în bucle pe umeri, avînd arcul viu al grumazului înclinat către Mîntuitor. Nu era multă noutate în acești îngeri, pe care și Torriti îi zugrăvisese la S. Giovanni in Laterano și la S. Maria Maggiore. Ba chiar, veșmintele lor grele și culorile aripilor — splendide armonii foarte variate, mergînd de la roșu închis către alb (serafimii), de la verde prin galben închis la alb (arhanghelii), de la roșu prin alb la vioriu (heruvimii), sau de la portocaliu la galben (îngerii) — amintesc și mai mult de vechii îngeri bizantini, pe care dealtfel și Cimabue¹ și toți contemporanii îi zugrăveau după același concept. Era totuși și ceva nou în figurile mai viguroase și în tipurile mai caracteristice ale lui Cavallini: nevoia unei noi frumuseți care se făcea simțită la fiecare dintre ei.

În sfîrșit, de ambele părți ale mandorlei, cei doisprezece apostoli sînt rînduiți pe jîțuri, la care nu apar încă elemente gotice; sînt construcții simple de lemn, asemenea stranelor de biserică, din care de data asta au dispărut monumentalitatea și ornamentele romane ale celorlalte tronuri cavalliniene. Apostolii sînt precedați în ambele părți de figura Fecioarei și a sfințului Ioan Botezătorul, în picioare, rugîndu-se. Fecioara a fost mult retușată. Este dealtfel singura din toată scena care a suferit acest ultragiu, poate din același motiv pentru care au fost refăcute și celelalte Madone cavalliniene, adică pentru că erau considerate miraculoase. Totuși, chiar așa restaurată cum este astăzi, ea mai prezintă încă toate caracterele cavalliniene, amintind destul de mult Madonele cu chipuri

¹ Cit de bizantin este tipul acestor îngeri pînă în ultimul amănunt, a fost demonstrat pentru Cimabue — iar demonstrația e valabilă și pentru Cavallini — de către Strzygowski, *op. cit.*, p. 52.

rotunde și pline de la S. Maria in Trastevere. Cu toate astea, ochii migdalați, ca de altfel și ai celorlalte personaje din frescă, îi dau un vag aer giottesco, pe care în mozaicuri nu l-am putut întâlni nicăieri. De partea cealaltă, Ioan Botezătorul, cu aceeași figură pletosă moștenită de pictura romană de la arta bizantină, nu mai are aspectul descărnăt și lipsit de vigoare al ascetului, ci un trup tineresc, care te face să-l presupui destul de voinic sub veșmîntul său larg. Pe marginea de jos a jîlțurilor, inscripții semigotice indică numele apostolilor care urmează. Astfel, la dreapta sînt încă vizibile: [S.] PETRUS, bătrîn, cu barba scurtă, ca în iconografia tradițională și cu sabia în mînă; [S. T]HOMAS, tînăr, purtînd și el o sabie sau poate o cruce; S. [IACO]BUS, un bătrîn cu față caracteristic cavalliniană, care amintește pe Simion de la S. Maria in Trastevere, ține desigur și el o sabie în mîna neverosimil răsucită (il. 25); și [S. AN]DRE[AS], purtînd crucea care îi simbolizează martiriul. La stînga, după Fecioară, [S. PA]VLVS, reprezentat ca la S. Maria in Trastevere, cu aceeași față alungită, cu barbă ascuțită, fruntea înaltă și pleșuvă și cu sabie pe umăr; [S. I]ACO[BVS], cu chipul ca de Cristos, tot cu spadă și el (il. 26) și [S. B]ART[OLOMEVS] cu securea, simbol al martiriului său. La ceilalți apostoli lipsesc inscripțiile, dar pot fi și ei identificați după atributele pe care le poartă. Hermanin l-a recunoscut pe sf. Ioan Evanghelistul, între sf. Petru și sf. Toma, pe sfîntul Taddeo în ultimul apostol din dreapta, apoi pe sfîntii Filip și Matei în cei doi tineri din dreapta și din stînga sfîntului Bartolomeu, iar pe sf. Simion, în bătrînul de lîngă sfîntul Pavel.

O transformare iconografică neîntîlnită în pictura romană decît în a doua jumătate a secolului al XIII-lea¹ este indicată de atributele purtate aici de apostoli, în locul cărților și al sulurilor bizantine. Dar ceea ce e specific cavallinian în această scenă și, prin spiritul său nu numai că se depărtează de mozaicurile de la S. Maria in Trastevere, dar realizează și formula cea mai înaltă a aceleiași concepții, este solemnitatea absolut clasică, ceremonioasă și austeră a acestui Tribunal suprem ce apare mai sever și mai necruțător decît însuși Judecătorul. Toate figurile sînt individualizate cu expresii și atitudini proprii; dar nici una nu se depărtează de gravitatea oficială pe care le-o dă ținuta rigidă, de pildă, a sfîntului Petru sau Bartolomeu, sau chipurile severe ale celorlalți. Ceva mai senine sînt figurile apostolilor mai tineri, dar și ele rigide și ceremonioase. Doar în figura de efeb a apostolului care șade între sf. Bartolomeu și sf. Iacob poți surprinde o înclinare grațioasă a capului, atît de neobișnuită la Cavallini, încît te duce cu gîndul mai degrabă la ceva giottesco. Umanitatea caldă și profundă a lui Giotto la apostolii de la Padova, unde umerii bătrînilor se încovoie obosiți iar figurile exprimă bunătate și sollicitudine umană, este încă foarte departe. În opera sa cea mai importantă, Cavallini nu se apropie încă de acest sens modern al artei. În schimb, el avea să exprime cea mai splendidă formulă a antitezei acestui sens. Pictorul roman oficial rămînea încă nealterat în el.

Planul al treilea al compoziției este legat de centrul întregului tablou prin altarul așezat chiar sub mandorla Mîntuitorului, acea *ετοιμασία*, care lipsea de la S. Angelo in Formis și de la Santi Quattro Coronati. Din punct de vedere iconografic, el nu mai prezintă caracterele arhaice ale altarelor pe care se vedeau obișnuitele simboluri apocaliptice — mielul, cartea cu șapte peceti sau coroana — ci, după noua iconografie, Cavallini pictează pe el uneltele Patimilor: crucea

¹ Hermanin: „Le gallerie naz. it.”, p. 85.

înaltă, sulița, buretele, vasul cu oțet, ciocane, cuie și bice. În același chip, dar cu mai puține simboluri, era reprezentat și la S. Giovanni a Porta Latina, ca de altfel și în mozaicul din Torcello.

De ambele părți ale altarului, două perechi de îngeri în tunică și pallium albe, sună din trâmbițele lungi vestind Judecata. De la stînga se apropie grupul preafericitilor precedați de doi sfinți diaconi, Laurențiu și Ștefan care, îmbrăcați cu dalmatici roșii — sfîntul Ștefan purtînd și însemnele martiriului său, trei pietre pe cap — sînt în postură de rugăciune. Preafericii înaintează în trei grupuri conduse de trei arhangheli, asemănători celor de lângă mandorlă, dar de data aceasta îmbrăcați doar cu tunici și pallium simplu. Aripile întinse cu măreție, ocrotind mulțimea condusă, prezintă aceeași gamă variată de culori care ne este bine cunoscută și de la îngerii bizantini: de la violet la alb și verde, de la portocaliu la galben și roșu, de la violet la alb și galben. Atitudinea îngerilor e însă mai liberă și mai naturală, iar figurile lor exprimă o solitudine și o blîndețe care nu se vedeau pe chipurile îngerilor din planul superior. Primul grup de fericiți, al mirenilor, este format din oameni de diferite condiții, tineri și bătrîni; al doilea, numai din clerici și călugări, care după veșmînt par să fie dominicani, și au în frunte un papă și un episcop; ultimul este grupul femeilor (il. 62), unele purtînd dalmatici bogate și coroane cu nestemate, ceea ce era un fel simbolic de a reprezenta pe fecioarele martire, celelalte, veșmînte și vâluri monahale. Toate au aureole de diferite culori și stau în poziție de rugăciune. La dreapta altarului alți trei arhangheli, îmbrăcați în același chip, îi gonesc pe păcătoși către infern, ale cărui limbi de foc se văd ieșind de jos din dreapta, acolo unde fresca este întreruptă. Primul arhanghel îi alungă pe damnați cu brațele, al doilea îi împinge cu o lance, iar al treilea îl împunge cu sulița pe diavol, care se vede fragmentar, cu coarne și cu gheare, așa cum era reprezentat de obicei și în celelalte Judecăți.

Dacă din punct de vedere iconografic această frescă dovedește limpede, prin simplificarea și modernizarea multor detalii, o epocă de tranziție¹, stilul cavallinian în genere capătă în ea definiții și formule care vor rămîne expresiile cele mai complete ale maestrului roman. Întregul canon cavallinian — acea formulă nouă absolut plastică și statuară a figurilor, în care corpul omenesc redobîndește proporțiile raționale și logica de multă vreme pierdută în clișeele bizantine — își găsește în această frescă realizarea completă. Cei doisprezece apostoli și Isus însuși sînt modele perfect individualizate ale corpului omenesc; de acum înainte, el reîntră în artă cu înaltul prestigiu pe care nu-l va mai pierde. În mod abstract, acest canon — îl vom numi *canonul cavallinian*, fiindcă el este nu numai o expresie artistică, dar și o desăvîrșită construcție rațională a formelor — s-ar putea defini în cîteva formule estetice lesne de verificat, și anume:

1. Corpul omenesc este statuar, deci plastic.
2. Veșmîntul omenesc clasic este și el statuar, deci plastic.
3. Între părțile corpului omenesc există proporții logice constante, care trebuie să dea impresia de forță și de noblețe.

¹ Compară cu mozaicurile absolut bizantine din Baptisteriul de la Florența și în special cu acela plin de amintiri apocaliptice de la Domul din Torcello. Pentru iconografia acestei scene vezi mai ales Wilpert: *Die römische Mosaiken und Malereien vom IV—XIII Jahrh.*, Vol. II, p. 1042—1063. P. Jessen: *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*, Berlin, 1883. Hermanin, „Le gall. naz. ital.”, p. 86 și urm. E. Bertaux: *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel sec. XIV*, Soc. Napolitana di storia patria, Napoli, 1899, p. 85—100.

4. Expresia figurii omenești este nobilă, superioară și severă. Ea trebuie să dea impresia, nu atât a individualului, cât a tipicului uman.

Cît de plastic era corpul omenesc în concepția lui Cavallini se poate vedea în fiecare dintre aceste figuri, care acum lasă cu mult în urmă tot ce făcuse înainte. Pentru prima oară un pictor medieval, părăsind vechea formulă de caligrafiere a formelor cu linii precise, cărora umbrele verzui și luminile albe nu le puteau da nici o profunzime reală, se ridică pînă la o adevărată știință a clarobscurului coloristic, prin care poate obține relieful complet al formelor. Culorile se modulează în lumini tari și umbre adînci, care aruncă pe corpuri acea a treia dimensiune, prin excelență plastică, neîntîlnită pînă la el cu atîtea efecte. Un simț aproape modern în folosirea acestor efecte îl duce pînă la inventarea acelei convergențe a luminii, care de pildă în șirul apostolilor dă o impresie coloristică atît de unitară și armonioasă. Ca prin niște ferestre imaginare, lumina cade din dreapta și din stînga, vie, stingîndu-se treptat către centru. Fiecare cută a veșmintelor, fiecare relief al corpului este logic luminată prin acest degradeu al luminii de la exterior spre interior. Isus, care se află în centru, rămîne într-un fel de semiobscuritate, în care lumini și umbre sînt egal distribuite. Iar umbrele ample, cu tonuri studiate de aproape, se adîncesc ca într-o materie plastică, detașînd pe fondul întunecat reliefurile statuare ale figurilor. Este aproape conceptul plastic, bazat pe același principiu al clarobscurului și al statuarului, pe care cu o sută de ani mai tîrziu îl vor introduce ca revoluționari Masolino și Masaccio ¹.

Această știință, pe care pictura anterioară nu i-o putea furniza — Cimabue însuși aducea abia o indicație — fusese poate studiată de Cavallini direct pe statuile antice de care era plină Roma. Ne putem convinge deplin de acest fapt din veșmintele cu care își îmbrăca personajele. Costumul clasic nu era bine-nțeles o noutate: pictura îl folosise întotdeauna, chiar cînd sensul lui se pierduse cu totul. Ce era însă acest costum pînă la el, și ce valoare nouă îi conferă Cavallini se poate vedea imediat, la cea mai mică confruntare cu orice pictură a epocii. În mozaicurile lui Torriti sau ale lui Rusuti, la S. Maria Maggiore sau în frescele școlii romane de la Assisi, pînă și în picturile lui Cimabue, acest costum este încă veșmintul drapat bizantin, în care liniile fără adîncime nu exprimă mai mult

¹ Care era logica acestui mod de a folosi în pictură luminile și umbrele, o arată cartea lui Cennini, care oglindește întreaga tehnică picturală din Trecento, deci și pe a lui Cavallini, unul din creatorii acestei tehnici. Pictorul trebuia să distribuie lumina pe tablou exact în același fel cum cădea ea în realitate de la ferestrele interiorului în care lucra. Pictura lui nu era concepută independent, cu o logică a luminilor și a umbrelor determinată de voința pictorului, ci legată de întreaga ambianță, ea trebuia să respecte condițiile de luminozitate ale aceluia interior: „Dacă cumva ți se întîmplă cînd ȋsenezi, sau zugrăvești în capele, ori pictezi în alte locuri neprimnice, unde nu poți avea lumina în partea ta sau cum ți-ar trebui, continuă să dai relief figurilor tale sau desenului tău după rînduiala ferestrelor pe care le ai în acele locuri, care au să-ți dea lumină. Și astfel, urmărind lumina din orice parte ar veni, dă relieful și umbrele după temeiul de mai sus. Iar dacă s-ar întîmpla să vină ori să cadă din față, sau chiar „în maestă”, de asemenea pune relieful tău luminos ori întunecat după temeiul de mai sus. Iar dacă lumina ar spori cu o fereastră care ar fi mai mare decît altele din acele locuri, urmărește mereu cea mai bună lumină și caută cu rațiunea cuvenită să o pricepi și să o urmezi, pentru că, neținînd seama de aceasta, lucrarea ta nu va avea nici un relief și va ieși un lucru simplu și fără meșteșug. (*Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, de Cennino Cennini, Ed. Gaetano e Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier, 1859, Cap. IX.) Excelent principiu, care avea să fie atît de fecund în noua pictură și pe care vechii maeștri fideli bizantinismului nu-l cunoșteau. Cavallini este primul care îl aplică și, poate nu mă înșel, care îl inventează. Judecata de Apoi de la S. Cecilia, cu acea progresie luminoasă de la centru spre periferie, urmînd logica ferestrelor laterale din nava bisericii, este primul exemplu pe deplin consecvent al acestui principiu.

decît niște clișee uzate și degenerare, simple linii convenționale și ilogice sub care nu se ascunde nici o formă reală. Drapajele lui Cavallini sînt aproape o reinventare a costumului clasic. Nu repetă nimic din liniile convenționale bizantine, iar cutele plastice și logice acoperă corpul, așa cum în mod plastic și logic îl învăluiau la statuile antice. Simți sub ele trupul real, privit anatomic și pe viu, pe care mantia îl îmbracă doar cu o nouă demnitate ceremonioasă. Și e sigur că artistul n-ar fi putut inventa această logică și acest realism plastic fără o observare atentă și directă a acelor corpuri îmbrăcate în togă ale statuiilor antice, pe care el încerca acum să le redea prin orice mijloace.

Dealtfel, chiar corpurile au forme și proporții statuare. Există în ele un fel de raport constant, aproape numeric, între diversele părți ale corpului, pe care el îl va reda mereu, indiferent de tipurile pe care le avea de reprezentat. O figură cavalliniană ar putea fi recunoscută imediat după această arhitectură cu totul raționalizată a corpurilor. Staturi înalte, puternice și drepte, chiar la figurile de bătrîni, forme robuste și dure întrucîtva, făcute mai degrabă pentru a poza maiestuos decît pentru a se mișca, umeri întotdeauna lați, care dau o impresie athletică, gîturi lungi și vînjoase, uneori de o vigoare neobișnuită, și capete mari, cu fața largă, ovală sau pătrată, caracteristic romane, cu frunți mai mult late decît înalte, cu nasuri puternice cu rădăcina înfiptă pe o bază dezvoltată și adînc reliefată, cu bărbii ovale, nu proeminente dar pronunțate. Părul și barba întotdeauna bogate și stufoase, dau uneori bătrînilor acel aspect mai degrabă sălbatic decît patriarhal. Unele tipuri îi sînt în mod special caracteristice și se repetă în variante diferite. Tipul efebului, de pildă, înberb, cu fața perfect ovală, cu părul des dar scurt și adesea buclat, și cu o expresie blîndă și grațioasă dar totuși virilă, neobișnuită la figurile lui Cavallini, rezultată și din ușoara înclinație a capului pe care o dă numai acestor figuri, îngerilor și Fecioarei. Este tipul din care Cavallini a realizat una dintre cele mai frumoase figuri ale sale, apostolul din dreapta sfîntului Bartolomeu. Apoi tipul bătrînului, care în intenția artistului trebuia poate să iasă decrepit, dar sub penelul său viguros dobîndește aspecte aproape leonine. Este tipul apostolului Iacob cel Mare din Judecata de Apoi, pe care îl regăsim și în figura primului Mag, sau a sfîntului Simion de la S. Maria în Trastevere. Părul îi cade ca o coamă pe fruntea îngustă, obrajii flasci dar cu reliefuri puternice sînt năpădiți de barba stufoasă ce suie aproape pînă sub ochi, iar privirea severă și încruntată vrea să redea ceva din privirea sălbatică a anahoreților. Apoi tipurile sfinților Petru și Pavel, sau ale ultimilor doi apostoli din stînga lui Isus (il. 61), tipul de înger sau al Fecioarei de la S. Maria în Trastevere, nu mai puțin caracteristice decît celelalte, vădesc și ele același canon.

Toate aceste tipuri nu erau firește inventate. O observare atentă ar putea urmări clar în arta mai veche derivările multora dintre ele. Tipul de efeb, de pildă, se poate întîlni în figura sfîntului Ioan evanghelistul din mozaicul lui Torriti de la S. Giovanni în Laterano, care și el este doar repetarea unui tip foarte obișnuit în pictura bizantină. Exemple mediocre se pot vedea în figura îngerului din mozaicul reprezentînd Închinarea Magilor de la S. Maria în Cosmedin, în sfîntul Ioan din Răstignirea de la S. Maria Antiqua (sec. VIII), și în genere în figurile sfîntului Ioan din toată iconografia romano-bizantină, care perpetuează la rîndul ei un tip clasic caracteristic. Același lucru se poate spune despre tipul sfîntului Ioan Botezătorul, care apare cu obișnuitul aspect bizantin hirsut, nu numai în mozaicurile lui Torriti și în toată iconografia romană, dar

și în reprezentările bizantine orientale. Figura de bătrîn a sfîntului Andrei apare și ea la Torriti, la Lateran și la S. Maria Maggiore. Apoi, nu mai puțin bizantine sînt figurile lui Iacob cel Mare și a celui de al șaselea sfînt după Ioan Botezătorul; între figurile atît de bizantine ale apostolilor de la Grottaferrata, de pildă, ar putea fi recunoscute și alte personaje cavalliniene. Nu mai vorbesc de tipul Fecioarei de la S. Maria în Trastevere, care poate fi întîlnit, mai ales în secolul al XII-lea, în toate mozaicurile și frescele romane, sau de îngerii lui care repetă un model universal. Încîlnația de a individualiza expresia artistică nu ajunsese încă pînă la nevoia de a crea din nou chiar și figurile compozițiilor. Dar Cavallini aproape că a făcut acest lucru, creînd pentru personajele sale nu numai înfățișarea plastică și statuară pe care am văzut-o, dar și o personalitate ce fusese suprimată de vechea pictură romană și bizantină.

Într-adevăr, expresii noi însușesc aceste figuri. Chipurile își concentrează gîndul în priviri grave și severe, accentuate și mai mult de frunțile încruntate. Dar nu e vorba de acea individualizare prin particularități cu totul personale și realiste, pe care le vom întîlni de pildă la Giotto. Concepția cavalliniană refuza un asemenea realism care împingea arta către profan. Stilul clasic statuar din care se inspira el, precum și întreaga concepție oficială a artei pe care o reprezenta, îi precizau un ideal ce se dovedea încă o dată diametral opus artei lui Giotto. Expresiile lui sînt expresii tipice, în sensul clasic. O noblețe gravă și superioară, mai presus de profan, se desprinde din înfățișarea tuturor personajelor sale, care nu vor fi niciodată oameni simpli. Acest aer nobil și superior era obținut de el și prin atitudinea și gesturile ceremonioase pe care le dădea figurilor. Așadar, încercările de a explica personalitatea lui Cavallini prin infiltrarea vechii tradiții picturale clasice în mișcarea artistică ingenuă și realistă cu caracter popular, reprezentată la Roma încă din secolul al XI-lea prin picturile de la S. Urbano alla Caffarella, de la S. Clemente, și pînă la picturile din secolul al XIII-lea din porticul de la San Lorenzo fuori le mura, sau ale meșterului Conxolus de la Subiaco, ni se par inadmisibile¹. Spiritul realist, profan, total lipsit de intenția ceremonioasei solemnități oficiale, spirit de care e pătrunsă toată opera lui Giotto, este absolut străin de concepția clasică a lui Cavallini. Corespondențele concepției acestui artist nu trebuie căutate nici la Giotto și nici în vreun curent popular local, ci în tradiția oficială a picturii din marile bazine romane unde își învățase arta, pe care mai tîrziu avea să o învieze nu ca revoluționar, printr-o schimbare a spiritului, ci doar formal, estetic, prin descoperirea unui clasicism și mai autentic, capabil să înobileze expresiile.

Săpăturile în podeaua corului de-a lungul pereților laterali au scos la lumină, așa cum am spus, și alte fresce care făceau probabil parte dintr-un întreg sistem de ornamentare a bazilicii, la fel cu cele de la S. Paolo și S. Pietro. În colțul din dreapta, acolo unde zidul fațadei se unește cu peretele lateral din dreapta, se mai poate vedea zugrăvit restul unei coloane în spirală, care desigur despărțea scenele ca în sistemul de arhitectură simulată pe care l-am întîlnit și în bazilicile amintite mai sus.

Pe peretele din dreapta, chiar alături de coloana pictată, două scene tăiate la jumătate reprezintă, una Visul lui Iacob, și cealaltă pe Esau la patul lui Isac. Sînt singurele rămășițe ale seriei de scene din Vechiul Testament, care acopereau desigur tot peretele din dreapta al navei. Iacob tînar, cu figura care amintește

¹ Vezi Hermanin: „Le gall. naz. it.”, p. 83 și 115, și în special ultimul său articol: *Il maestro romano di Giotto*, loc. cit.

obișnuiții efebi din alte scene cavalliniene, doarme culcat pe o parte. Îmbrăcămintea lui e medievală, cu pantalonii roșii strâmți, încălțăminte cafenie, tunică albastră și o pelerină scurtă. La picioarele lui, gata de plecare, îngerul în veșmînt alb fluturător și cu aripi mari. Scena Înșelării lui Isac amintește prin compoziție pe aceea de la Assisi. Isac este întins pe pat și se sprijină în cotul drept. Capul nu i se vede, fiind șters, ca și patul. Esau ține într-o mînă un iepure, iar în cealaltă arcu; nu se mai vede bine dacă înapoia lui se afla, ca la Assisi, și un alt personaj. Totul dovedește însă imediat, prin tehnică și stil, că nu poate fi vorba de mîna lui Cavallini, și nici de penelul fin al maestrului de la Assisi. Pictura e destul de grosolană, aparținînd desigur vreunui discipol mai slab al lui Cavallini.

Pe peretele din stînga se detașează pe fondul roșu un tors enorm de bărbat, retezat și sus și jos, lipsit de cap, de brațe și de picioare. Poartă o tunică galbenă, strînsă într-o platoșă de bronz aurit, cu marginile verzi și împodobită cu desene de acante în relief. În talie, o cingătoare albă. Un sfînt războinic așadar, pe care, judecînd după proporții, iconografie și locul pe care îl ocupă în biserică (lîngă intrare), Hermanin îl identifică just drept un sf. Cristofor, desigur cu pruncul Isus pe umeri.

Imediat după acest sfînt se află ușa care dă spre mînăstire, iar de cealaltă parte a ușii începe seria de scene din Noul Testament, din care acum n-a mai rămas decît o Bunăvestire (il. 64). Soarta veneratelor Madone cavalliniene a fost împărtășită și de această frescă din care, la construirea corului, călugărițele au pus să se desprindă în formă de medalion capetele celor două figuri, reparîndu-le și mutîndu-le pe laturile ușii de intrare către scara corului. Readuse la locul lor, Bunăvestirea a fost reconstituită și spălată cu ocazia restaurărilor. Scena prezintă unele asemănări cu Bunăvestirea în mozaic de la S. Maria in Trastevere. Mai cu seamă atitudinile celor două personaje sînt aproape identice. Fecioara, așezată pe un tron nu prea diferit de cel de la S. Maria in Trastevere, înclină capul și ține mîinile în aceeași poziție; îngerul, încă în mers, se apropie cu pas mare și veșmîntul îi flutură în spate. Pînă și cutele veșmîntului sînt aceleași ca în mozaic. Singura deosebire iconografică este că Fecioara nu mai ține cartea în mîna stîngă, ci face gestul obișnuit din vechile Bunevestiri, cu două degete întinse în jos. În fața ei se află de data aceasta amvonul, pe care desigur că era cartea deschisă, acum dispărută.

În sfîrșit, deasupra tavanului actual, construit în 1725, în partea de sus a pereților navei centrale, s-au găsit urmele unei întregi zone de fresce contemporane, care se întindea de la peretele fațadei pînă unde începe absida. O serie de nișe simulate în frescă și încununate cu timpane gotice, în care erau zugrăvite, în chip de statui, figuri de sfinți. Între acestea, una reprezentînd un sfînt tînăr este destul de bine păstrată. Ici și colo se mai pot vedea resturi din alte cîteva. Interesante sînt în special arhitecturile nișelor, care prezintă primele caractere gotice întîlnite în pictura lui Cavallini.

Numai că toate aceste fresce de pe zidurile laterale și de deasupra tavanului nu par deloc să fie făcute chiar de mîna maestrului, ci probabil de niște elevi care lucrau sub îndrumarea și după desenele lui, elevi pe care desigur îi mai folosise și pentru unele părți din Judecată. Tehnica lui Cavallini este într-adevăr prea caracteristică și prea ușor de recunoscut ca să mai poată fi vreo îndoaială: felul său cu totul personal de a zugrăvi, de pildă, părul, desenînd cu grijă fiecare fir ondulat și dînd o impresie de moliune naturală; apoi maniera lui de a desena urechile, cu aceeași grijă pentru detaliu, punînd în evidență

anatomia și dându-le o formă destul mare, largi sus și sfîrșind cu lobi alungiți și foarte ascuțiți jos; nasurile puternice cu baze largi și adînc trasate, subțindu-se către frunte și prinse de ea printr-un fel de triunghi plat; apoi liniile ce se adîncesc în jurul gurii, dînd reliefuri proeminente și forme de un nobil contur; în sfîrșit, pe figurile de bătrîni trăgea întotdeauna pe frunte două cute largi, orizontale, cu care aproape că se îmbinau cele două brazde mai mici dintre sprîncene, și mai adăuga cîte trei riduri dispuse în raze la coada ochilor. Elevii caută și ei să imite aceste caractere, însă fără precizia și finețea maestrului. În Buna-vestire, ca și în scenele cu Iacob și Esau, părul compact al îngerului nu mai este zugrăvit cu aceeași răbdare pentru detaliu proprie lui Cavallini; trăsăturile fețelor, nasurile, gurile, sînt desenate grosolan, fără estompări și fără grație, iar ochii umflați parcă stau să iasă din orbite. A fost probabil același elev care pictase și cei doi îngerii de sus, din dreapta Mîntuitorului, în Judecata de Apoi, care se pot deosebi imediat de ceilalți, mult mai fin și mai grațios desenați decît aceștia. Tot de elevi sînt desigur făcuți și cei patru îngerii care sună din trîmbițe, precum și toată partea inferioară a Judecății; doi elevi ușor de deosebit prin coloritul diferit pe care îl foloseau — cel ce a zugrăvit partea din dreapta (Infernul) desenînd ceva mai bine decît celălalt, dar folosind culori mult mai palide. Acesta este dealtfel cel mai puțin fidel maestrului dintre toți ceilalți discipoli, judecînd după multe detalii ale picturii lui. Părul personajelor sale nu este făcut cu atîta grijă ca la Cavallini, ochii sînt foarte migdalați și culorile nu mai au acel aspect întunecat cu tonuri cenușii și negre, care te izbește la prima vedere (în restul frescei. Dealtfel Cavallini trebuie să fi lăsat în seama discipolilor și detalii din planul central al compoziției, căci la cîteva dintre apostoli (fig. 61) se văd niște mîini absolut imposibile, desenate fără pic de pricepere, deși în aceeași scenă, alte mîini sînt executate în mod ireproșabil. Semnalează în mod special aceste defecte de desen ale mîinilor, fiindcă vom avea ocazia să le găsim mai tîrziu și în alte lucrări ale discipolilor lui Cavallini. S. Cecilia în Trastevere, unde maestrul crea operele sale cele mai importante, trebuie să fi fost cu adevărat o școală, nu numai pentru elevii săi direcți, ci și pentru toți pictorii contemporani din Roma.

Cînd o fi executat Cavallini aceste fresce? ¹⁷ Nu ni s-a păstrat nici o inscripție referitoare direct la picturi, nici vreo dedicație, ca la S. Paolo, care să ne îngăduie măcar o aproximare a datei. Dar și aici ne vine în ajutor o coincidență, mulțumită căreia am putut obține și la S. Paolo o datare mai precisă: inscripția de pe pristolul de marmură atît de asemănător cu cel de acolo. Cunoscută de multă vreme, a fost transcrisă și publicată de Ugonio, încă din 1588 ¹. Mai tîrziu, cu ocazia restaurărilor altarului, cînd a fost îngropată sub pardoseală împreună cu toată baza pristolului, inscripția a dispărut din atenția cercetătorilor. Lucrările ultimelor restaurări au scos-o din nou la lumină și Hermanin a republicat-o, rectificînd cu această ocazie și eroarea de citire a lui Ugonio. Inscripția indică, întocmai ca la S. Paolo, ca autor al pristolului pe Arnolfo, de data aceasta fără tovarășul Petrus: HOC OPUS FECIT ARNVLFVS ANNO DOMINI. MCC. LXXXXIII. MENSE NOVEMBER DIE XX ². Am văzut că

¹ Ugonio: *Historia delle stazioni*, p. 131.

² F. Hermanin: *L'iscrizione di Arnolfo da Firenze in S. Cecilia in Trastevere*, extras din „Bollettino della Società Filologica Romana”.

În 1285 Arnolfo lucrase împreună cu Cavallini la S. Paolo; prezența lui în 1293 și la S. Cecilia nu pare deci deloc o simplă coincidență. Între el și Cavallini trebuie să fi existat raporturi mai strânse. Hermanin a emis ipoteza că la S. Cecilia Arnolfo ar fi putut contribui, alături de Cavallini, și la picturi. Desenul aceluia sistem arhitectonic de nișe care împodobeau pereții de sus ai navei centrale ar putea chiar să confirme participarea lui la lucrare. Am văzut că o indicație în acest sens ne dădea și Mancini, care în *Călătoria* sa îl corecta pe Vasari, adăugînd: „cîteva picturi pe perete sînt de Arnolfo, din 1285, și nu de Cavallini cum zice Vasari”¹. N-aș îndrăzni însă să mă încred prea mult în rectificarea lui Mancini; anul 1285 este tocmai citirea greșită dată de Ugonio inscripției lui Arnolfo de pe pristolul de la S. Cecilia; nu este deloc imposibil să fie vorba de una din confuziile atît de frecvente ale lui Mancini. În orice caz, prefer această îndoială explicației lui Hermanin, care înclină să creadă într-o indicație autentică primită pe loc de la medicul lui Urban al VIII-lea. Rămîne probabil destul de justă observația lui Hermanin cu privire la stilul acelor nișe zugrăvite pe pereții bisericii S. Cecilia. Cavallini nu introdusese încă nici un detaliu gotic în picturile sale. Chiar și Judecata de Apoi de la S. Cecilia este total lipsită de orice caracter gotic. De unde puteau veni așadar acele nișe gotice, cînd în toată Roma nici un alt pictor sau sculptor nu folosise pînă atunci elemente gotice? Pe de altă parte, asemănări evidente au fost observate de Hermanin între aceste nișe și tabernacolele lui Arnolfo, inclusiv în privința ornamentelor timpanelor, și în proporțiile de înălțime și lățime². Nu este deci exclus ca, în timpul cînd lucra la acel pristol, Arnolfo să fi fost și autorul arhitecturii zugrăvite la S. Cecilia, deoarece știm din inscripții³ că Arnolfo a fost în diferite rînduri folosit nu numai ca sculptor, ci și ca arhitect⁴. Cavallini trebuie să fi lucrat deci și el la picturile din această biserică prin aceeași vreme — adică în jurul anului 1293 — în orice caz după ce terminase mozaicurile de la S. Maria în Trastevere care, cum am văzut, au fost semuate în 1291. Arnolfo i-a fost deci nu numai un colaborator ocazional, ci un adevărat tovarăș, pentru că îi găsim lucrînd împreună în aceleași locuri și la un interval de timp atît de lung.

O fi învățat Cavallini ceva de la Arnolfo?¹⁸ Este destul de verosimil. Arnolfo aducea la Roma o artă nouă, pe care sculptorii romani s-au grăbit să o asimileze. Cavallini însuși va fi învățat de la el să aprecieze acel sistem gotic de ornamentație pe care, e drept, pînă în 1293 nu îl aplicase, dar nu va întîrzia să-l adopte. Atunci de ce să nu credem că tot mulțumită lui Arnolfo, pictorul roman ar fi putut ajunge și la conceptul său sculptural caracteristic în pictură, atunci cînd nimeni altul n-ar fi putut să-i sugereze în vremea aceea asemenea principii?

¹ Mancini, *loc. cit.*

² Hermanin: „Le Gallerie naz. it.”, p. 91.

³ De Rossi: *Raccolta d'iscrizioni romane relative ad artisti e alle loro opere nel medioevo, compilata alla fine del sec. XVI*, în „Bollet. d'Arch. crist.”, 1891, p. 73. Ciampini: *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis*, p. 64.

⁴ Într-un manuscris al lui Grimaldi de la Vatican (*Diario, Cod. Barb. XXXIV, 50*) se păstrează desene ale monumentului executat de Arnolfo pentru papa Bonifaciu al VIII-lea, din care se vede că Arnolfo mai lucrase și alte dați în colaborare cu pictori și mozaicari romani. Monumentul avea un mozaic reprezentînd-o pe Fecioară într-un medalion, între sfinții Petru și Pavel, la fel cu mozaicul votiv al lui Cavallini de la S. Maria în Trastevere. Grimaldi atribuie acel mozaic lui Torriti, iar Hermanin i-a observat asemănarea cu mozaicurile lui Cavallini. Ce e drept, desenul lui Grimaldi nu ne spune mare lucru despre stilul operei; e sigur însă că asemănările cu Cavallini sînt destul de evidente și n-ar fi imposibil ca o colaborare a celor doi artiști să se fi prelungit și după 1300.

O viziune atât de plastică în artă, și mai cu seamă o atenție atât de nouă pentru vechile modele sculpturale ale antichității nu-i puteau veni decât de la sculptură. Prezența lui Arnolfo, discipol al pisanilor, ar putea deci să ne ofere o explicație a orientării celei mai esențiale din arta lui Cavallini.

Pe bolta absidei din biserica S. Giorgio in Velabro, Hermanin a recunoscut o altă operă probabil de Cavallini, care va trebui să fie adăugată seriei de opere romane ale pictorului examinate pînă aici (il. 63). Tradiția a atribuit-o lui Giotto, iar Torrigio a menționat această operă precizînd și data la care a fost comandată: „Jacobus Cardinalis Stephaneschus a Bonifacio VIII, creatus Cardinalis Tit. S. Georgii ad velum aureum, titulum suae Diaconiae restituit, et absidem picturis Salvatoris et Beatorum Martyrum Sebastiani et Georgii manu Jotti, ut modo cernitur ornavit”¹. Aceleași detalii ne sînt date și de adnotatorul exemplarului lui Ugonio de la Vatican, care precizează și el că pictura ar fi fost comandată lui Giotto de Iacopo Stefaneschi, făcut cardinal de Bonifaciu al VIII-lea². În sfîrșit, informația avea să fie reprodușă cu aceleași detalii și de istoricul bazilicii, Padre Federico da S. Pietro³, fără a fi contestată nici de Cavalcaselle, pînă la cercetările mai minuțioase ale lui Hermanin. Descoperitorul frescelor de la S. Cecilia a recunoscut și în această pictură o operă a lui Cavallini⁴, mult retușată, în care pot fi totuși urmărite cu destulă claritate caracterele maestrului roman. Părerea lui Hermanin a fost apoi împărtășită de aproape toți specialiștii⁵, și contrazisă doar de Venturi, care vede ca autor cel mult un urmaș al maestrului roman⁶.

De fapt, fresca este atât de retușată și în mare parte de-a dreptul refăcută, încît cu greu s-ar putea vorbi de autenticitatea ei. Mai cu seamă partea inferioară este total refăcută, iar partea superioară e și ea destul de alterată. Totuși, în ceea ce a mai rămas autentic vechi, adică în figurile sfinților Sebastian, Petru și Gheorghe, în special, caracterul cavallinian este evident. Mîntuitorul, în picioare pe glob, are la dreapta pe sf. Petru și pe sf. Gheorghe, iar la stînga pe Fecioară și sf. Sebastian. Schema perfect simetrică, frontalitatea și paralelismul figurilor, privirile căzînd toate afară din cadru, fără acele legături lăuntrice care formau unitatea și noutatea de stil întîlnite la S. Maria și S. Cecilia în Trastevere, par de rîndul acesta un fel de întoarceri la un arhaism pe care Cavallini îl părăsise de mult. Figura Mîntuitorului — cum bine a observat Hermanin — pare o imitație a Mîntuitorului de la Sfinții Cosma și Damian. Faptul nu e lipsit de interes. El poate dovedi că vechea tradiție oficială mai apărea încă în pictura maestrului nostru prin cele mai celebre modele ale sale. Mozaicul din absida de la Sfinții Cosma și Damian este în privința aceasta o adevărată școală a întregii picturi romane medievale. De data asta însă, chiar tema picturii îl obliga pe pictor la acest arhaism. În pictura de absidă, cu subiectele ei invariabile și cu solemnitatea ei simbolică obligatorie, era ma

¹ Torrigio: *Le sacre grotte vaticane*, 1675, p. 163.

² Ugonio, exemplarul citat, nota marginală, p. 21.

³ P. Federico da S. Pietro: *Memorie storiche del sacro tempo di S. Giorgio in Velabro*, Roma, 1791, p. 80. —

⁴ Hermanin, „Le gall. naz. it.”, p. 97 și urm.

⁵ Vezi Raymond Van Marle: *La peinture romaine*, p. 237—238; Wilpert: *Die römische Mosaiken und Malereien*, p. 1004; St. Lothrop: *Cavallini*, p. 85; Toesca: *Storia dell'arte italiana*, Torino, p. 984, etc.

⁶ Venturi; *Storia*, Vol. V, p. 151.

greu de modificat povestirea biblică, pe cînd în cea evanghelică rămînea destul loc și pentru inovații. În orice caz, asemenea transformări nu pot fi așteptate tocmai de la Cavallini, care era încă atît de legat de tradiție. În această privință, S. Giorgio în Velabro este încă o mărturie destul de evidentă a caracterului esențial tradiționalist și oficial al pictorului nostru.

Nu încape îndoială că mîna lui Cavallini a fost prezentă în această frescă. Remarcile lui Venturi relativ la culori sau la anumite particularități de ordin tehnic trebuie să fie mult atenuate, ținînd seama că nimic din întreaga pictură n-a scăpat unor retușări ulterioare. Este adevărat că lipsește tonul sobru al culorilor de la S. Cecilia, cu acel efect de gri perlat al umbrelor; foarte diferită e și culoarea carnației în această frescă. Dar nu trebuie să uităm că, în privința culorilor, pictura de la S. Cecilia se află astăzi exact în starea în care a lăsat-o Cavallini, fără adaosuri și alterări ulterioare. Destule particularități tehnice vorbesc însă în favoarea pictorului nostru și în această frescă de la S. Giorgio. Cu deosebită grijă, de pildă, este zugrăvit părul personajelor care au fost mai puțin retușate, revelînd aceeași minuțiozitate pe care o cunoaștem din celelalte fresce și reproducînd uneori modele pe care le-am mai întîlnit. Apoi maniera proprie a lui Cavallini de a desena urechile, de a trage adînc pe frunți cele două brazde orizontale peste ridurile dintre sprîncene, și mai cu seamă forma nasului cu acea aplatizare triunghiulară dintre ochi, sînt detalii pe care le-am mai întîlnit și le recunoaștem aici. Ce e drept, n-a mai rămas nimic de Cavallini în cele două figuri care trebuie să fi fost retușate mai mult, a Mîntuitorului și a Fecioarei; dar celelalte trei sînt figuri adesea întîlnite. Chipul de efeb al sfîntului Sebastian, de pildă, cu ovalul plin al feței și cu acea fizionomie de fragedă tinerețe l-am întîlnit în cîteva exemplare la S. Cecilia, iar sf. Petru cu pieptănătura lui caracteristică amintește același personaj din mozaicul votiv de la S. Maria în Trastevere. Sînt asemănări evidente asupra cărora e inutil să insistăm.

E vorba așadar de o operă poate inferioară celei de la S. Cecilia și pe care astăzi nici n-o mai putem judeca la justa ei valoare. Dar din ce epocă? Hermanin a propus o dată destul de verosimilă. Vechile izvoare vorbesc de cardinalul Jacopo Gaetano Stefaneschi, rudă cu acel Bertoldo pentru care Cavallini lucrase și la S. Maria în Trastevere și care, fiind făcut cardinal de Bonifaciu al VIII-lea, comanda această pictură. Dar cardinalatul lui Jacopo Stefaneschi datează din decembrie 1295. Așadar, numai după această dată, poate în 1296, trebuie să fi început el reparațiile la biserică. Pictura de la S. Giorgio în Velabro continuă deci o întreagă serie de opere care s-au succedat la intervale destul de scurte. În 1291, Cavallini terminase mozaicurile de la S. Maria în Trastevere; între 1291 și 1293 lucra împreună cu Arnolfo și cu toată școala sa la S. Cecilia în Trastevere; cîțiva ani mai tîrziu, în 1296, el executa și această frescă de la S. Giorgio în Velabro care de fapt nu adăuga nimic nou operelor sale anterioare ¹⁹.

Am studiat cea mai caracteristică perioadă din toată activitatea lui Cavallini, vîrsta deplinei sale maturități, probabil între 40 și 50 de ani, cînd roadele întregii sale pregătiri și ale temperamentului său aveau să atingă deplina lor expresie. Sînt zece ani în care operele lui cele mai celebre se succed la intervale scurte, definind acum o personalitate indiscutabil de prim ordin pentru întreaga Italie în acest secol: mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, din 1291, primele opere cu adevărat în stil nou din toată arta romană; frescele de la S. Cecilia în Trastevere, între 1291 și 1293, adevărat canon estetic al unei noi viziuni în pictură, care pentru toată arta medievală pregiottescă reprezintă o culme pînă atunci neatinsă;

în sfârșit, pictura de la S. Giorgio in Velabro, după 1295, poate din 1296, astăzi păstrată într-o stare care nu ne mai îngăduie să-i apreciem adevărata valoare, dar în care stilul cavallinian din această perioadă definitivă poate fi totuși recunoscut.

Am văzut ce era această nouă viziune în pictură când am definit mai de aproape ceea ce am numit „canonul cavallinian”: era o viziune esențial plastică și statuară, poate nu fără legături cu întregul curent contemporan de întoarcere la studierea plasticii antice, curent care prin Arnolfo îl lega oarecum pe artistul nostru de pisani, fiind în același timp o construcție de-a dreptul raționalistă, rece și lipsită de sentimentalismul sienez, de pildă, sau de acel realism uneori liric care avea să se manifeste curând în pictura toscană. Stilul lui Cavallini, esențial roman tocmai prin această plastică viziune, ca și prin raționalismul său, se lega astfel direct cu întreaga tradiție picturală oficială din Roma, pe care dealtfel, așa cum am văzut, el a reprezentat-o chiar de la început. Ceea ce aducea el nou acestui stil nu era așadar o direcție nemaiconcepută până atunci, o răsturnare sau o transformare *conceptuală* ci o nouă *formă*, gândită pentru prima dată după atîta timp pînă în ultimele elemente și readusă la o logică artistică pe care pictorii medievali o pierduseră de mult. Inovațiile au fost, așa cum am văzut, numeroase și capabile să transforme radical mijloacele de exprimare ale picturii. Logica se manifesta nu numai în construcția calculată arhitectonic pînă în detaliile corpului uman, care acum era aproape din nou descoperit pentru artă, dar și în construcția stilistică a scenelor, care se eliberau de severitatea iconografică tradițională, pentru a dobîndi acele linii ideale, logice, prin care se definesc întotdeauna operele cu stil adevărat, și chiar în inventarea acelei maniere caracteristice de a folosi umbrele, premergătoare întregului clarobscur modern, prin care Cavallini încerca, cu efecte impresionante, mijloace într-adevăr noi în pictură.

Reforma sa artistică era așadar complet diferită de aceea pe care avea să o aducă, puțin după el, Giotto; iar studierea operelor lui capitale ne duce, așa cum am văzut, foarte departe de arta maestrului toscan. Apropierea, ba chiar raportul de filiație între personalitățile celor doi artiști, asupra căruia s-a insistat așa de mult în ultimul timp, nu poate fi explicat în alt fel decît prin strădania criticii moderne de a da noi explicații artei lui Giotto, atît de surprinzătoare prin noutatea și prin bogăția conținutului ei. De fapt, n-ar putea exista o opoziție mai completă decît aceea care există între spiritul acestor doi artiști. Nimic din viziunea plastică și din raționalismul constructiv al maestrului roman nu se află în arta lui Giotto, după cum nu se află nimic în arta lui Cavallini din acel realism liric de inspirație aproape literară atît de caracteristic la Giotto. Cavallini inventa pentru concepte vechi o formă și o tehnică nouă; Giotto însă reforma însuși conceptul artei. Cavallini era un tradiționalist și un reprezentant perfect convins al acelui spirit ecleziastic oficial pe care, firește, Roma îl păstra cu persistență, pe cînd cu Giotto arta era invadată tocmai de spiritul profan, reformator pe atunci nu doar în pictură, ci și în celelalte arte. Ce putea fi comun între ei? Poate unele elemente pur formale, fără importanță pentru sensul interior al artei lor (dar eu mă îndoiesc și de acestea), și poate întîlnirea și concurența celor doi maeștri, într-o vreme cînd și unul și altul erau deopotrivă recunoscuți ca artiști de frunte. În orice caz, picturile lui Giotto nu vădesc nici un fel de influență pe care asemenea întîlniri le-ar fi putut avea asupra lui și, cel puțin pînă în anul 1296, nu putem găsi nici la Cavallini vreo urmă a eventualelor sale raporturi cu Giotto. Nici elementele arhitectonice și decorative gotice nu apar deloc în frescele lui Cavallini pînă la această dată, decît în acele nișe de sus de la S. Cecilia, care, cum am văzut, ar putea fi opera lui Arnolfo. Un singur efect, și anume asupra artei

lui Cavallini, ar fi mai posibil de admis din contactul între cei doi maeștri; faima lui Giotto, atât de repede afirmată, va fi accentuat poate la un artist care nu mai era tânăr, adică așa cum era Cavallini, reacția sa împotriva noii arte. Operele lui din 1291—1296 dovedesc o preocupare destul de conștientă de a perfecționa o expresie artistică *negiottesca*, de unde am putea admite posibilitatea unei asemenea concurențe. Documentele nu o dovedesc, dar operele amîndurora nu par s-o desmintă.

A cui avea să fie victoria? Iată un lucru mai greu de prevăzut. Vom avea însă prilejul să ne întoarcem și la acest subiect în studiul care urmează.

Bătrînețea lui Cavallini

Cavallini trebuie să fi avut aproape șaizeci de ani cînd, după cum rezultă din documente, îl găsim lucrînd și afară din Roma. Era acum un maestru pe deplin consacrat, iar faima lui, precedînd-o pe cea a lui Giotto, se propagase pînă departe în Italia. Documentele publicate în 1860 de Schultz¹, republicate apoi și corectate de Salazaro² și de Filangieri³, ne informează că la 16 iunie 1308, Carol al doilea de Anjou ordona să se plătească maestrului Pietro Cavallini din Roma 36 uncii de aur, atîta cît va rămîne la Neapole. La 25 decembrie al aceluiași an, Robert de Anjou confirma contractul tatălui său, poruncind trezorierului ducal să plătească „pro magistro Pietro Caballino de Roma pictore”, din ziua iscăririi contractului, „ad rationem de unciis auris triginta ponderis generalis per annum et de unciis duabus annuatim pro pensione unius domus per eum Neapoli conducenda usque ad beneplacitum regium”. Același Robert de Anjou avea să-l cheme în 1327 și pe Giotto în slujba sa. Așa încît Cavallini preceda arta revoluționară a maestrului toscan și aici, după cum o precedase și la Roma.

Totuși, cercetările făcute nu au putut încă dovedi la ce opere a lucrat Cavallini în acest timp la Neapole²⁰. Din 1308 sau din anii următori nu s-a păstrat nimic care să poată indica cu siguranță mîna maestrului roman. Abia dacă în picturile probabil cu zece ani mai tîrzii se pot întîlni urme sigure ale sale. E vorba de mult discutatele fresce de la S. Maria di Donna Regina, descoperite în 1862, scoase total la lumină în 1878, dar studiate mai temeinic abia în 1899, cînd E. Bertaux a publicat o monografie completă asupra vechii mînăstiri angevine⁴. Stilul lui Cavallini era pe atunci puțin cunoscut și numai din mozaicurile de la S. Maria in Trastevere, din care cauză Bertaux s-a putut înșela ușor asupra frescelor studiate. El le-a atribuit școlii sieneze și în special lui Pietro Lorenzetti. Dar după descoperirile lui Hermanin la S. Cecilia, problema rezolvată greșit a început să se limpezească. Hermanin a recunoscut în ele urmele evidente ale școlii lui Cavallini,

¹ H.W. Schultz: *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresda, 1860, Vol. III, p. 76 și 149 și Vol. IV, p. 127, docum. CCCXXXV.

² D. Salazaro: *Pietro Cavallini, pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo. Nota storica*, Napoli, 1882, p. 7.

³ G. Filangieri: *Indice degli artefici etc.*, Napoli, 1891, Vol. I, p. 112. Vezi și Minieri Riccio: *Studi storici sopra 84 Reg. Ang.*

⁴ E. Bertaux: *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Società Napolitana di storia patria, Napoli, 1899.

remarcînd faptul că multe dintre figurile apostolilor din Judecata de apoi, de pildă, păreau de-a dreptul copiate după cele de la S. Cecilia, dar n-a îndrăznit să afirme prezența directă a maestrului roman ¹. Bertaux însuși avea să revină apoi asupra studiului său, admitînd și el opinia lui Hermanin despre prezența la Neapole a școlii lui Cavallini ². Dar caracterele acestor fresce, cercetate cu tot mai multă atenție, au început să apară mai amănunțit, iar atribuirea a dobîndit o precizie din ce în ce mai mare. Venturi, cel dintîi, într-un articol publicat în „L'Arte” ³ și apoi în *Storia* ⁴, avea să recunoască în aceste picturi nu numai școala, ci și mîna lui Cavallini însuși alături de a elevilor săi. El a distins în ansamblul întregii decorații trei mîini diferite care lucraseră împreună sub conducerea lui Cavallini: mîna maestrului însuși, a unui elev mediocru și a încă unuia, probabil sienez, dar nu lipsit de influențe cavalliniene vădite. Un adevărat „testament pictural”, în care romanul grav și solemn se prezenta cu o dăruire încă necunoscută la el, și în care Cavallini se identifica total cu arta trecentescă atunci în plină dezvoltare. Opinia subtil argumentată de renumitul specialist era, ca de obicei, foarte convingătoare și însuși Hermanin, care în primul său studiu se limitase doar la afirmarea prezenței școlii lui Cavallini la Neapole, a admis opiniile lui Venturi în rezumatul publicat mai tîrziu în *Lexiconul* lui Thieme ⁵. Vom vedea însă mai de aproape în ce măsură aceste fresce pot fi atribuite efectiv lui Cavallini.

Bertaux a făcut în studiul amintit o descriere amănunțită a lor, atît tehnică cît și iconografică, și ne putem dispensa de a o face la rîndul nostru. Vom insista mai mult asupra caracterelor stilistice, care sînt și cele mai discutate.

Biserica avea la origine o singură navă, foarte înaltă, terminată cu un cor poligonal, fără nici o împărțire în planuri. Mai înainte însă de a fi terminată, după cum a demonstrat Bertaux, s-a făcut o modificare importantă în interiorul ei: construindu-se un alt cor pentru călugărițe, cu o extindere neobișnuită și neprevăzut în primul proiect, s-a împărțit toată biserica în două planuri. Absida poligonală a rămas însă nedivizată, servind pentru ambele planuri. Biserica a fost apoi acoperită cu picturi în cele două planuri și a fost pictat chiar și timpanul de la intrare, dar picturile au ajuns doar parțial pînă la noi.

Mai vechi par să fie cele care, începînd din partea de jos a navei înalte, suie pînă sub acoperiș pe spațiul cuprins între cele două coruri. Pe peretele lateral din stînga, alături de ușa spre capela Loffredo, o întreagă serie de fragmente cu scene evanghelice și apocaliptice, adevărate miniaturi abia de cîțiva centimetri înălțime, zugrăvite într-o singură culoare gălbuie, executate cu destulă finețe și

¹ Hermanin, „Le Gal. naz. it.”, p. 100—101.

² E. Bertaux: *Gli affreschi din Santa Maria di Donna Regina. Nuovi appunti*, în „Napoli nobilissima”, Vol. XV (1906), p. 129—133.

³ A. Venturi: *Pietro Cavallini a Napoli*, în „L'Arte”, 1906, p. 117—124.

⁴ Idem: *Storia*, Vol. V, p. 153 și urm.; *L'Arte italiana*, p. 87 și urm.

⁵ Hermanin în *Allg. Lexikon der bildende Künstler*, editat de U. Thieme, Leipzig, 1912, Vol. IV, p. 222—224. Mai citez printre cei ce admit prezența lui Cavallini la S. Maria di Donna Regina pe Toesca (*Storia*, p. 987), care admite însă drept opere ale maestrului doar cîteva figuri mari din Judecata de Apoi; R. Van Marle (*La peinture romaine*, p. 242 și urm.) este de părerea celor ce nu văd în aceste fresce decît școala lui Cavallini; în totalitatea picturilor el deosebește două mîini, una care ar fi zugrăvit scenele din istoria Mîntuitorului și legendele sfințelor, iar alta care ar fi executat Judecata, îngerii de deasupra arcului triumfal și perechile de sfinți izolați; mai ales această a doua mînă i se pare familiarizată cu arta lui Cavallini; dar umbrele folosite în special la contururi îi par prea mari și prea negre, așa încît relieful plastic este greoi. Celălalt pictor e mai vulgar. Tendința către plasticitate i-a făcut pe amîndoi să cadă în vulgarități de forme.

cu tonuri numai de galben, sînt astăzi prea fragmentare ca să mai putem reconstitui ansamblul din care făcuseră parte. Nu vom putea ști cum continuau pînă la seria de tablouri de deasupra, situate pe același perete pînă la tavan. Dar aceste tablouri din partea de sus a bisericii sînt mai bine păstrate și mulțumită lor ne vom putea da seama de caracterul picturilor.

Între înaltele ferestre gotice se înșiruie în două serii suprapuse șase perechi de sfinți, mai toți apostoli și profeți, de mărime naturală, ținînd în mîini cărți deschise cu versete (il. 65—68). În centrul fiecărei perechi se află un palmier, ale cărui frunze se întind către personaje, dînd întregului perete un efect decorativ ușor sesizabil. După veșminte sau inscripții, unii sfinți pot fi identificați. În general, avem un personaj din Vechiul Testament, alături de unul din Noul Testament: sf. Iosif Evreul alături de sf. Petru, Avdie cu un apostol, Ilie cu sf. Toma, Ageu cu sf. Filip sau, în dalmaticile lor caracteristice, sfinții diaconi Ștefan și Laurențiu. Este probabil că aceste picturi, împreună cu cele de jos, au fost executate înainte de construirea celui de al doilea etaj, pentru că sub una din seriile de sfinți, chiar acolo unde începe plafonul corului călugărițelor, ultima pereche de sfinți a fost înjumătățită de construcție. Sînt probabil cele mai vechi dintre toate picturile acestei biserici.

Pe același perete, în nava superioară, între ferestrele înalte și fațada interioară a bisericii, o altă serie de picturi acoperă zidul pînă sus. Acestea sînt probabil posterioare, făcute numai după construirea corului, fiindcă unele scene acoperă și prima fereastră, zidită chiar după ce a fost construită, pentru a lăsa mai mult loc corului. Sînt douăzeci de despărțituri, divizate orizontal de dungi albe și roșii cu inscripții, iar vertical cu coloane cosmatești răsucite, la fel cu cele zugrăvite la S. Paolo și la S. Cecilia. În primele cincisprezece despărțituri de sus sînt reprezentate scene referitoare la Patimile lui Isus. Cele care se mai pot încă recunoaște sînt următoarele: Cina cea de taină, Spălarea picioarelor, Apostolii dormind în grădina Getsemani, Sărutul lui Iuda, Biciuirea lui Isus, Îngroparea și plîngerea lui Isus, Învierea și coborîrea în Limb, Noli me tangere, Isus se arată apostolilor, Neîncrederea lui Toma, Înălțarea, Coborîrea Duhului sfînt¹. Ultimele cinci scene reprezintă toate episoade din viața sfintei Elisabeta din Ungaria.

Pe peretele lateral din dreapta, în fața scenelor de mai sus, alte despărțituri, în cea mai mare parte distruse, reprezintă scene din viața sfintelor Ecaterina și Agnese. Scenele încep de sus, în spațiul dintre penultima și ultima fereastră, și continuă în șiruri verticale pînă în partea cealaltă a peretelui.

Pe arcul triumfal, în fața altarului, era de asemenea zugrăvită o slavă de îngeri, distrusă în partea superioară de plafonul construit în secolul al XVI-lea. Fragmentele rămase încă pe arcul din stînga, repictate și ele în secolul XVI, reprezintă Serafimi cu patru aripi, apoi Tronurile în tunici lungi albe și etole bogate, ținînd în mîini tronuri mici; mai jos, Puterile și Domniile, cu globuri albe și roșii, în sfîrșit Arhanghelii cu armuri și coifuri. Mihail și Gavril sînt indicați și de inscripțiile gotice de slăvire.

În sfîrșit, scena cea mai importantă, care amintește mai mult decît oricare picturile lui Cavallini de la S. Cecilia, este Judecata de Apoi, ce acoperă tot peretele interior al fațadei. Iconografia acestei scene merită să ne oprim puțin

¹ Bertaux a demonstrat că în iconografia și alegerea acestor scene pictorul a urmat cu fidelitate capitolul LIV din *Legenda Aurea* de Jacopo da Voragine (*De resurrectione Domini*). Același izvor de inspirație a servit dealtfel și pentru scenele cu Elisabeta din Ungaria.

asupra ei, căci fiind mult mai complicată și mai bine păstrată, ne poate arăta la ce formule noi ajunsese pictura într-un interval de numai un sfert de secol după frescele de la S. Cecilia.

Întreaga scenă este împărțită vertical în trei cîmpuri de cele două mari ferestre gotice ale fațadei. Cîmpul din mijloc este găurit sus de roza aflată între cele două ferestre. Aspectul general este mult mai complicat decît cel al Judecării de la S. Cecilia. Personaje mai numeroase și mai înghesuite se înșiruie în grupuri, care nu mai sînt atît de organic legate cum erau cele de la S. Cecilia: marea seninătate simplificatoare a pictorului, preocupat acolo nu de amănunte ci de stil, pare de mult pierdută aici și copleșită de fastul complicat și puțin impunător al lungilor cortegii din care este compusă scena. Nu s-a păstrat nici schema generală a celor trei planuri orizontale. Numeroase grupuri, toate reprezentate orizontal, se echilibrează greu prin liniile multiple și neconvergente după care sînt dispuse. În genere, o operă cu mult inferioară celei de la S. Cecilia; stilul logic și sever al școlii romane se află în plină decadență.

Centrul tabloului este ocupat de figura Mîntuitorului, șezînd pe curcubeu în obișnuita mandorlă. Brațul stîng, gol pînă la umăr, ca în ziua Răstignirii, este întins înspre damnați cu o rigiditate amenințătoare. Brațul drept, acoperit, se întinde către fericiți pentru a-i primi. Nimic însă din privirea extraordinar de inspirată și interiorizată a chipului lui Cristos de la S. Cecilia. Expresia lui este aici aproape absentă și lipsită de noblețea pe care am întîlnit-o în cealaltă pictură. Un Cristos aproape indiferent, în care nu se mai simte mîna unui mare artist. De ambele părți, în postură de rugăciune, Fecioara și Ioan Botezătorul în picioare, iar deasupra, în dreapta Mîntuitorului, sub roza unde se termină scena, un heruvim cu aripile întinse, cu platoșă și înarmat. La stînga, echilibrînd insuficient această singură figură, cei trei patriarhi, Isac, Avram și Iacob. Sub Isus, în mijlocul tabloului, se vede crucea înaltă, ridicată pe un altar înconjurat de douăzeci și patru de copii îmbrăcați în alb. În dreapta crucii, un înger anunță din trîmbiță Învierea. În stînga două grupuri de patru personaje, care țin în mînă suluri cu inscripții acum ilizibile. Sînt primii prîmiți în paradis, iar doi dintre ei sînt indicați de numele scrise deasupra: DAVID, apoi SET, FILIUS ADAM, o figură nudă purtînd pe umăr o cruce, un bătrîn, etc. Apoi îngerii, suflînd în trîmbițe sau desfășurînd suluri mari, încheie tabloul pînă la scena de jos cu învierea morților, reprezentată cu abundență de amănunte. Goi, înghesuiți la întîmplare și zugrăviți sumar, morții se văd ieșind din pămînt, din ape, din pîntecele monștrilor marini, ale fiarelor sau ale păsărilor. În stînga, cei aleși, cu trupurile ieșite doar pe jumătate din pămînt, își îndreaptă fața către Mîntuitor, rugîndu-se. Unul dintre ei, cu brațele în jurul gîtului unui înger, e ridicat la cer, pe cînd în dreapta se văd păcătoșii alungați de un arhanghel îmbrăcat cu platoșă.

De o parte și de alta a ferestrelor, la înălțimea lui Isus, este reprezentat Tribunalul suprem, solemn dar tot atît de înghesuit și puțin impunător; figurile amintesc totuși destul de mult pe cele de la S. Cecilia. Pe lîngă cei doisprezece apostoli așezați în strane (il. 69), s-a adăugat acum grupul profeților, care, în picioare și mai mici, ținînd în mînă suluri, sînt rînduiți în spatele apostolilor. Iconografia de la S. Cecilia nu e mult modificată. Apostolii au aceleași simboluri ale martiriului, la care se adaugă acum cărți deschise ținute pe genunchi. Aproape toate chipurile reiau trăsături cunoscute. Chiar și stranele în care șed personajele sînt zugrăvite tocmai ca acelea de la S. Cecilia. Numai ordinea apostolilor e modificată. În orice caz, grupurile acestea ar fi de ajuns ca să convingă imediat de legătura nemijlocită a picturilor de aici cu opera lui Cavallini de la Roma. Totuși

mai puțin aglomerată și poate mai nobil concepută va fi fost acolo armata îngerilor, care aici e înghesuită de o parte și de alta deasupra Tribunalului. Sînt aceleași cete — de data asta mai numeroase și desfășurate pe o întindere mai mare — pe care le-am văzut și pe arcul triumfal.

Restul picturii reprezintă la stînga, sub stranele apostolilor, procesiunea solemnă a celor aleși pentru paradis, iar la dreapta învîlmășeala din infern. Aici, iconografia de la S. Cecilia este total schimbată. Scena intrării în Paradis, mai cu seamă, e reprezentată cu un fast deosebit. Șirul fericîților, în grupuri mari, înaintează în patru serii suprapuse. Procesiunea nu mai suie, ca la S. Cecilia, ci coboară către cetatea Raiului, reprezentată jos cu ziduri înalte și crenelate și cu poarta mare prin care se văd, între șiruri de palmieri, trei patriarhi așezați și ținînd fiecare la piept un suflet ales. Primii care se apropie sînt copiii și bătrîinii, conduși de îngeri și precedați de însuși Mîntuitorul și de Fecioară, îmbrăcată ca o regină. Iconografia secolului al XIV-lea a adăugat Fecioarei și simbolul crinului pe care îl ține în mînă. După aceștia urmează grupul femeilor — o regină precedată de călugărițe și principese, iar după ele un alt grup de mireni, bărbați și femei, în jurul unui rege cu coroană. Deasupra, un cortegiu compact de numeroși sfinți, care pot fi recunoscuți după costume sau după inscripții. Sfinții diaconi Laurențiu și Ștefan, apoi sf. Bernard, sf. Francisc, sf. Ieronim etc., iar printre ei, sfinții patroni ai casei de Neapole, Ludovic Rex, cu coroana de crini și globul, și sf. Ludovic episcop de Toulouse în odăjdii. În sfîrșit, ultima serie reprezintă poate pe fericîții din Vechiul Testament, în mijlocul cărora e așezat Moise cu cartea și cu toiagul în mînă, reprezentat ca apostolii din jurul lui Isus.

Infernul este o învîlmășeală de arhangheli înarmați și amenințători, de trupuri goale de păcătoși, tîrîți de șuvoiul de foc și purtînd pe piept tăblițe cu numele păcatelor săvîrșite, de diavoli păroși cu aspect monstruos, care trag cu căngi în ripe trupurile contorsionate. Grupurile damnaților sînt înghițite de nenumăratele guri ale unui balaur, alături de care veghează arhanghelul Mihail, ținînd într-o mînă o balanță iar în cealaltă sulîța cu care împunge dihania. Dedesubt, infernul e reprezentat ca o cetate crenelată, în care se văd lucind doi ochi monstruoși. Totul stăpînit de o indescritibilă violență, în culori de galben și galben-roșcat care sporesc efectul, impresionînd și prin desenul stîngaci și deformat care accentuează viziunea de groază a ansamblului. Ceva din halucinantul sentiment dantesc trecuse desigur prin sufletul acestui artist.

Dar această transformare radicală a iconografiei, modernizată și tinzînd să impresioneze printr-o mulțime de amănunte și inovații, poate fi întîlnită nu numai în scena Judecării de Apoi, ci și în toate scenele din Evanghelie care se află în biserică. O comparație oricît de superficială cu frescele de la Assisi ar putea lămuri imediat complicata transformare de concepte pe care a suferit-o școala romană în timpul celor aproximativ patruzeci de ani ce despart aceste două cicluri. Vechiul tradiționalism oficial, care ținuse atîta vreme școala romană sub influența arhaică directă a frescelor și mozaicurilor din basilicile Romei, era părăsit aproape cu totul, invadat de giottismul ce pătrundea încet dar sigur în toată arta italiană, poate chiar mai înainte ca fama lui Giotto să se fi generalizat. Nu e nevoie să descoperi prezența florentinului sau a discipolilor săi, pentru a recunoaște în aceste opere spiritul nou, altfel inexplicabil doar prin influența mentalității romane. Un sentiment proaspăt de umanitate, de întoarcere la realitatea dramei evanghelice — pe care pînă atunci arta romană se mulțumise să o redea în formulele ceremonioase și reci ale trecutului — iese la iveală în aceste scene. Compoziții noi, inspirate nemijlocit din realitatea înconjurătoare,

personaje numeroase, îmbulzite și agitate, în mulțimi mișcându-se pătimaș, tumultuos, cu expresii vii de durere, de curiozitate, de mirare, scoase nu dintr-o iconografie convențională, ci din însăși viața contemporană și profană, te fac parcă să asști la desfășurarea dramatică a vreunei din acele reprezentații sacre la care artistul va fi asistat pe străzile Romei. Până și siluetele arhitectonice amintesc scenariul realist al cetății sacre: câte o campanilă romană profilată pe cer, vreun monument rotund și masiv, amintind de departe Castelul Sant' Angelo, sau zidurile crenelate din jurul cetății, asemenea Zidurilor Aureliane din Roma. Urma florentinismului este însă vizibilă și în aceste arhitecturi, pe care pictorul nu le inventa cu totul. Multe fațade ale palatelor care împodobesc scenele cu grațioasele lor ferestre în două arcade trilobate și cu logiile de sus, apoi fațadele gotice ale bisericilor, care nu se puteau vedea la Roma, porticuri arcuite și înalte, reproducând modele din arhitectura contemporană, sau interioare secționate, împodobite încă în mod roman, dar amintind mai mult decorațiile giotteschi de la Assisi decât pe cele de la S. Maria in Trastevere ¹, sînt semne evidente ale acelui scenariu realist, pe care la Florența, la Siena sau altundeva noii artiști îl învățaseră chiar de la Giotto. O narațiune lungă și dramatică, impresionantă prin mișcarea ei, prin zbuciumul și învălmășeala teatrală de mulțimi atît de realist văzute, iată ce sînt aceste fresce concepute într-un spirit total diferit de cel al vechii picturi cavalliniene: un spirit nu mai puțin depărtat de adevăratul caracter cavallinian duecentesc, decât acea Plîngere a lui Isus, de pildă, pe care un pictor foarte apropiat de cel din Neapole o reprezenta în seria de fresce văzute la Assisi. Și acolo patetismul și realismul trecentesc sînt în contrast total cu arta mult mai puțin îndrăzneță, încă destul de tradițională din Duecento.

Firește, nu este cazul să vorbim nici acum de un contact direct al maestrului roman cu Giotto în persoană. Spiritul giotteschi de care am amintit, nu este chiar *maniera* lui Giotto sau a școlii sale ². Giottismul este la începutul secolului al XIV-lea un concept atît de irezistibil, încît poate fi întîlnit nu numai în arta florentină, ci în toată pictura italiană care putea avea pe atunci vreun contact cu Florența. Nici Siena nu putea rămîne imună de influența năvalnică a acestui spirit. Valul își face simțite efectele. Urmele școlii sienzeze sînt destul de vizibile cît să se poată observa chiar de la început originea neîndoiește sieneză a unora dintre elevii lui Cavallini la Neapole. Prin mijlocirea lor însă, adîncă transformare a picturii artistului roman va crește și mai mult. Tradiționalismul maestrului acum bătrîn, era modificat cu atîta insistență, încît el însuși a trebuit să cedeze. Și dacă n-ar fi fost asemănările evidente în desenul figurilor acestor personaje cu cele ale figurilor sale din Roma, nu ne-ar fi rămas nici o altă posibilitate de a identifica aceste opere drept cavalliniene.

Cavalliniene, dar în ce măsură? Să fie chiar penelul maestrului? Și în toate scenele acestea? Iată un lucru mai greu de crezut. Culorile singure ar fi dealtfel suficiente pentru a împiedica chiar de la prima impresie această presupunere. Bătrînețea putea aduce decăderea artei sale, dar nu și a tehnicii lui. Iar

¹ Observație făcută pe drept și de Raymond Van Marle, care, vorbind despre aceste interioare cu secțiuni ce închipuie uneori simultan chiar mai multe camere, realizate prin procedee perspectivice neîntîlnite în vechile picturi ale lui Cavallini, nu poate să nu amintească frescele de la Assisi. R. Van Marle, *La peinture romaine*, p. 244.

² E cazul să amintim că dintre cercetătorii mai vechi, Cavalcaselle întrevăzuse deja în aceste picturi caractere giotteschi. Nu le atribuia însă nici el lui Giotto, ci unor urmași din prima jumătate a secolului al XIV-lea, pe care îi credea napolitani. Cavalcaselle: *Storia*, Vol. IV, 1887, p. 332—334.

tehnica tuturor acestor fresce este absolut inferioară. Cît de desăvîrșit maestru al frescei fusese Cavallini se poate vedea încă din picturile de la S. Cecilia în Trastevere. Culoarele nuanțate cu atîta exactitate, sobre și totuși nu mai puțin strălucitoare, se păstrează pînă astăzi proaspete ca în prima zi. Prin ce inexplicabilă lipsă de atenție putea un tehnician ca acesta să execute picturi care să se descompună în asemenea măsură, ca acelea de la Neapole? Căci nu este de crezut că au fost făcute de la început în tonurile uniforme de galben și negru, cum apar acum. Mîini nepricepute, lipsite de secretul acelei tehnici desăvîrșite pe care o admirăm încă în picturile lui Cavallini de la Roma, vor fi pictat aceste fresce, care acum fac o ciudată impresie de pete luminoase pe un ecran negru. Bertaux, cînd le-a examinat, a crezut că au fost executate cu aceeași tehnică bizantină pe care o folosiseră și Cimabue în frescele sale de la Assisi, descompuse și ele pînă au ajuns ca un negativ fotografic. Picturile de la Neapole nu sînt azi degradate pînă la această totală inversare a culorilor, dar nu dovedesc că autorul lor avea mai multă pricepere în prepararea culorilor și în impregnarea tencuielii. E cert că aceasta nu putea fi mîna lui Cavallini.

Dar îndoiala în privința prezenței lui devine și mai serioasă dacă examinăm atent figurile acestor scene. Nu se poate nega că chipurile lor prezintă o asemănare izbitoră cu figurile pe care le cunoaștem de la S. Maria în Trastevere și de la S. Cecilia. Nu este vorba doar de un aer de familie, ci de o asemănare persistentă și spontană, pe care nu o putea obține un simplu discipol al lui Cavallini. Totuși, această cvasi identitate a liniilor nu e susținută și de celelalte particularități stilistice și nici de expresiile mult atenuate și lipsite de vigoare ale acestor personaje. Iată figura sfîntului Toma (il. 65), din seria de perechi de sfinți de pe peretele din stînga, unde asemănările cu apostolii de la S. Cecilia sînt cel mai evidente. Este, fără îndoială, figura unui efeb cavallinian. Amintește cele mai frumoase chipuri ieșite altădată de sub penelul maestrului, atît prin liniile lui caracteristice, cît și prin proporții. E frate bun cu apostolul cel tînăr care se află la S. Cecilia, ultimul în dreapta Mîntuitorului. Totuși detaliile nu ne îngăduie să vorbim de identitate. Părul atît de îngrijit zugrăvit acolo, este și aici tratat cu aceeași metodă a detaliului, dar nu cu aceeași răbdare. Toată fața rămîne prea puțin accentuată, în special din cauza umbrelor, adîncite puternic la S. Cecilia, tratate mult mai slab aici. Am căuta zadarnic reliefurile gurii și al nasului și cutele accentuate de la ochi. O altă particularitate ne poate da siguranța că o mîna diferită urma poate desenul maestrului: felul în care este pictat nasul. După cum ne amintim, la Cavallini conturul era parcă plat și sfîrșea între sprîncene cu un fel de triunghi neted. Sprîncenele se reliefa astfel, curbîndu-se în arcuri puternice, pînă atingeau aproape părul de la tîmple. Figura de la Neapole nu mai prezintă această particularitate, care nu este atît a desenului, cît a stilului penelului. Nasul, mai arcuit, are conturul rotund și se leagă de sprîncene fără nici un fel de aplatizare, iar sprîncenele, mai puțin depărtate, se arcuiesc mai scurt, lăsînd tîmplele mult descoperite. Toate acestea sînt particularități care se pot verifica pe rînd în figurile scenelor de aici și mai cu seamă în figurile apostolilor din Judecată, atît de asemănători totuși cu apostolii de la S. Cecilia. Dar deosebiri nu se limitează la aceste amănunte ale fețelor; ele sînt vizibile și în ceea ce era foarte important la S. Cecilia: veșmintele personajelor. Impresia de forță statuară este aici mult atenuată, deși desenul păstrează încă noblețea liniilor maestrului. Culoarele se întind cu acele tonuri restrînse de negru și galben, care nu izbutesc să obțină obișnuitul relief al figurilor lui Cavallini. Este desigur o

decadență a adevăratului stil cavallinian, care nu poate fi pusă cu totul pe seama maestrului.

Venturi deosebea trei mâini în compoziția acestor picturi¹. Mîna maestrului însuși, în scenele de sus ale pereților laterali, precum și în partea superioară a Judecății de Apoi. În special coloritul, care dă la iveală ici și colo roșul preparației și verdele vreunei figuri alterate, îi pare neîndoios de mîna lui Cavallini. Este o artă „puternică și sumbră”, care-i amintește perfect picturile de la S. Cecilia. Apoi, în contrast cu Cavallini, găsește prezența unui artist „poate sienez”, dar influențat de Cavallini, cel cu tonurile de galben deschis, spălăcit, identificat de el în zona inferioară a peretelui din stînga și în scenele din viața sfintei Elisabeta din Ungaria. În sfîrșit, atribuie unui al treilea pictor, discipol direct al maestrului, picturile de pe arcul de triumf, precum și partea de jos a Judecății de Apoi. Figurile sale sînt caracterizate de gurile strîmbe, cu buza de jos și bărbia proeminentă „ca niște guri de gargui”.

Este incontestabil că mai multe mâini au executat diferitele cicluri ale acestor fresce. Mai problematică e însă participarea susținută a lui Cavallini la executarea lor. Cele care ni se par mai neîndoielnic cavalliniene sînt perechile de sfinți de pe peretele stîng, precum și apostolii din Judecata de Apoi. Desenul lor ar putea justifica presupunerea unor cartoane sau poate chiar a unor schițe pe perete datorate maestrului însuși, pe atunci foarte bătrîn. Rare excepții, ca sfîntul reprodus în il. 66, ar putea da naștere chiar presupunerii unei colaborări parțiale la pictura pe zid. În general însă, aceste figuri par mai degrabă desenate de Cavallini și pictate apoi de un elev destul de mediocru.

Scenele Patimilor lui Isus sînt cele mai bune dintre toate, dar autorul lor, fără îndoială un discipol destul de apropiat al maestrului, pentru că poate păstra încă toate tipurile lui caracteristice, este totuși influențat adînc de giottismul răspîndit probabil și la Roma în acea vreme. Acestui discipol trebuie să-i atribuim în orice caz concepția acelei reprezentări dramatice și pătimașe, în care a fost probabil destul de mult influențat și de exemplul teatrului religios contemporan, care aducea în scenă asemenea mulțimi agitate. Ne lipsesc documentele pentru a putea judeca dacă această concepție i-a fost transmisă și prin intermediul lui Cavallini. Frescele mai vechi ale maestrului nu ne-ar face să o presupunem. Cine știe însă dacă bătrînețea nu l-o fi împins și pe Cavallini la o transformare profundă a concepției sale artistice în fața noului spirit victorios în artă. În orice caz, aceasta e prima dată cînd putem constata în pictura romană o renunțare totală la tradiționalismul tenace, păstrat atîta vreme intact în basilicile romane.

Vom mai avea de distins încă cel puțin doi pictori în restul frescelor de aici. Unul, cel considerat de toți drept sienez, și care în istoriile sfintelor Elisabeta, Ecaterina și Agnese, a creat figuri de o grație puțin obișnuită în arta lui Cavallini. E destul să comparăm femeile din scena Înălțării la cer a sfintei Agnese, de pildă, cu figurile feminine din alte cicluri, pentru a observa nuanța de eleganță și grație suplă a sienezului. El nu poate fi în nici un caz identificat cu pictorul care a lucrat la arcul de triumf și la partea de jos a Judecății, în care spiritul roman al lui Cavallini se simte îndeaproape, dar la un artist destul de mediocru.

Așadar, școala lui Cavallini și chiar arta maestrului își trăiau ultimele momente în aceste fresce, care mai mult decît un „testament”, sînt o decadență. Ceea ce mai rămînea cavallinian în ele erau trăsături secundare, insuficiente pentru a menține o școală activă. O rămînere în urmă, prea puțin aptă pentru

¹ Venturi, în „L'Arte”, *loc. cit.*, p. 121 și urm., și *Storia*, V, *loc. cit.*

dezvoltări și fecundări noi, îi punea în condiții de inferioritate evidentă în fața spiritului tineresc și năvalnic care se trezea în artă. La Roma, atât cât a durat vigoarea maestrului, am putut urmări rezistența încă creatoare a conceptului tradiționalist roman în fața inovațiilor tot mai generalizate în restul artei italiene. Dincolo de Roma însă și în special în această nouă generație, care desigur nu mai era susținută de convingerea viguroasă a maestrului, el se lăsa copleșit și transfigurat. În orice caz, în picturile de la Neapole nu mai găsim nimic din energia activă a unei școli în plină dezvoltare, ci doar o ultimă etapă, înaintea dezagregării care acum nu mai putea întârzia.

Frescele de la Neapole n-au putut încă fi datate cu precizie²¹. Lipsesc orice documente în privința lor. S-ar putea deduce, după monografia lui Bertaux, că au fost executate după 1316. Oricum, în 1320 erau terminate, din moment ce se isprăvisc întreaga biserică¹. Dar pe Cavallini îl vom mai întâlni și după această dată, lucrând în împrejurări ce pot fi determinate chiar cu oarecare precizie. Informația lui Ghiberti amintește de încă o operă a lui de care nu ne-am ocupat: „La San Pagolo era de mozaic fațada din față”²; iar după Ghiberti, codicele Magliabecchian, ca și Vasari, repetă neschimbat același lucru³. Informația a trecut apoi și la Torrigio⁴ și la Martinelli⁵, ca și la ceilalți care s-au mai ocupat de bazilică. Ugonio, care cercetase stemele de pe fațadă, nu pomenea de Cavallini, dar afirma că lucrarea trebuie să fi fost executată sub Clemente al VI-lea sau Grigore al XI-lea, care în 1376 a readus sediul papal de la Avignon la Roma⁶. În realitate, stema lui Clemente al VI-lea comemora doar o restaurare târzie a aceluși mozaic. Originea lui avea să fie dovedită doar mai apoi, de Severano, care a găsit menționată lucrarea într-o bulă datată din Avignon, la 31 ianuarie 1321, prin care Ioan al XXII-lea lua anumite măsuri pentru ca lucrarea să nu rămână neterminată⁷. În orice caz, ea trebuie să fi durat mult mai mult, din moment ce în 1323 se mai executau încă reparații la bazilică, iar în 1325 se pare că era încă vorba de completarea mozaicului neterminat⁸.

¹ E. Bertaux: *Santa Maria di Donna Regina*, p. 10—13.

² Ghiberti, *loc. cit.*

³ C. Frey: *Il codice magliabecchiano*, p. 57. Vasari, *loc. cit.*, p. 538.

⁴ Torrigio: *Le sacre grotte vaticane*, p. 153.

⁵ Martinelli: *Roma ex ethnica sacra*, p. 275.

⁶ Ugonio: *Historia*, p. 234—235.

⁷ Severano: *Memorie sacre*, p. 397—398: „Cum itaque, sicut accepimus, in facie majoris Ecclesiae... quodam opus mosaicum sit inceptum, ne ob expensarum defectum... dictum opus imperfectum remanere contingat, vel nimium retardetur, omnes oblationes et redditus provenientes de majori altari ejusdem ecclesiae praedicto operi usque ad quinquennium. concedimus.” De Rossi a publicat și inscripția care însoțea altădată pe mozaic portretul papei, reprezentat în genunchi în fața lui Ioan Botezătorul: „SANCTISSIMUS PR ET DNS IOHS XXII PAPA QUI FECIT FIERI PRESENS OPUS”. De Rossi: *Musaici*, explicațiile la pl. 41.

⁸ Transcriu aici aceste note, care par să fi scăpat atenției cercetătorilor, din manuscrisele Monseniorului Galletti, păstrate în Biblioteca Vaticană: *Manoscritti del diligentissimo Monsignor Galletti della Congregazione Casinense e Vescovo in partibus di Cirene. Cod. Vat. lat. 7953, T.I, p. 13: „Johannes XXI [recte XXII] anno 1323 mille florenos de Florensia deponit pro reparandis aedificiis monrii S. Pauli de Urbe”; p. 14: „Johannes XXI [recte XXII] anno 1325. Oblationes provenientes de majori altari ecclesiae. S. Pauli ad quinquennium adsignat pro complend. oper musivo. Evident, este vorba de aceleași lucrări la fațadă care, începute înainte de 1321, nu fuseseră încă terminate în 1325. Informații despre această lucrare se găsesc și în *Cod. Vat. lat. 9672*, fila 61, și *Cod. Vat. lat. 9023*, fila 133—134. În *Cod. Vat. lat. 5407*, fila 63, Ciacconio a lăsat și o acuarelă care reprezintă portretul papei Ioan al XXII-lea înfățișat pe mozaic. Același desen se găsește și în *Cod. Vat. lat. 6780*.*

Din desenele anterioare incendiului din 1823¹, care ni s-au păstrat, nu putem deduce decât vag cum va fi arătat această operă. În partea de sus a mozaicului era reprezentat Mîntuitorul în slavă, într-un medalion susținut de șase îngeri, iar în stînga simbolurile celor patru evangheliști. În partea de jos, între ferestre, se vedeau de la stînga la dreapta sf. Pavel, în picioare, cu sabia în mînă², apoi Fecioara șezînd cu pruncul la sîn, iar deasupra legenda: *Regina Coeli Mater Omnium*; în sfîrșit, sf. Ioan Botezătorul, în picioare, iar în fața lui, în genunchi, papa Ioan al XXII-lea.

După incendiul din 1823 au rămas din această lucrare doar cîteva fragmente neînsemnate, care n-au mai fost restaurate. S-au păstrat numai două, dar în asemenea stare, încît sînt inutilizabile pentru cei ce ar vrea să recunoască în ele stilul lui Cavallini. Unul dintre aceste fragmente a fost recompus în 1836 în mozaicul din absida bisericii; celălalt a fost introdus în 1840 în mozaicul restaurat pe arcul de triumf al Gallei Placidia. Sînt singurele urme ale unei opere care ar fi fost extrem de prețioasă, pentru că am fi putut vedea în ea ultima evoluție a acestui artist. Ele și-au pierdut însă atît de mult caracteristicile, încît nu s-ar mai putea încerca o judecată stilistică pe baza lor²².

Cariera lui Cavallini s-a încheiat. Nu putem ști cu siguranță nici de la biografii lui mai vechi, nici din ceea ce s-a putut descoperi mai tîrziu, dacă a mai lucrat la altă operă după aceste mozaicuri. În 1325, cînd se vorbește pentru ultima oară de mozaicurile de la S. Paolo, el trebuie să fi avut aproximativ 75 de ani, vîrstă la care și Vasari admite, în prima sa ediție, data morții maestrului roman. Cu toate acestea, în a doua ediție corectă: „În cele din urmă a murit la Roma în vîrstă de 85 de ani, din dureri de șale pe care le-a căpătat zgîrbind pe zid, din pricina umezelii și făcînd neconținut această muncă. Picturile sale au fost din 1364. A fost înmormîntat S. Paolo afară din Roma, cu cîinste și cu acest epitaf:

„Quantum romanae Petrus decus addidit urbi
Pictura, tantum dat decus ipse polo”³.

Pe ce baze a dat Vasari aceste indicații, și pe ce baze a făcut corectările din ediția a doua, rămîne și acum o enigmă⁴. Nici o sursă nu pare să-l fi îndreptățit. Dacă ținem însă seama de multele fantezii ale scriitorului aretin, am putea crede mai degrabă că au fost inventate. În orice caz, cercetările n-au putut confirma veracitatea lor. Aceeași eroare, provenită desigur tot din Vasari, trebuie să fie și în notița semnalată de dr. De Nicola, care a găsit într-un codice din secolul al XVII-lea de la Vatican⁵, date asupra morții lui Cavallini, identice cu cele din prima ediție a lui Vasari⁶. Venturi le-a admis fără a releva originea

¹ Cel mai bun dintre ele și mai exact este cel publicat de N.M. Nicolai: *Della Basilica di S. Paolo*, Roma 1815, pl. VI. Gravură de Mocchetti după desenul lui Ruspi.

² De Rossi observa că pentru prima dată la Roma, sf. Pavel era reprezentat cu sabia în mînă. În realitate, Cavallini introdusese acest mod de a-l înfățișa pe sf. Pavel și în alte reprezentări, ca de pildă la S. Cecilia. Aceasta e poate o indicație în plus pentru paternitatea sa în privința mozaicului de la S. Paolo.

³ Vasari, *loc. cit.*, p. 543.

⁴ Calculînd datele lui Vasari din cele două ediții, viața lui Cavallini ar fi cuprinsă între anii 1269 și 1344, sau 1279 și 1364.

⁵ *Cod. Barb. lat. 4875: Vita di Pietro Stefaneschi, scritta da Sebastiano Vanini nel 1642.*

⁶ De Nicola, în „Archivio della Soc. romana della storia patria”, 1908.

lor evident vasariană¹, iar de curînd le-am găsit acceptate și în lucrarea recentă asupra lui Cavallini a lui Emilio Lavagnino². Desigur o scăpare din vedere care se corectează de la sine.

Oricum, din ceea ce am putut controla pînă acum, ar putea fi justificată părerea că, aproximativ între 1250 și 1330, este cuprinsă toată cariera maestrului roman. Cavallini supraviețuia deci cu mult generației sale, care se stinsese către 1300. Dar prelungirea activității lui și în Trecento nu însemna totuși o victorie asupra timpului. Spiritul nou, atît de revoluționar, cucerise sub ochii săi Roma tradiționalistă. El însuși, în ultimii ani, trebuie să fi simțit cît era de irezistibilă această mișcare în care era prins fără voia lui. Epoca eroică de la S. Maria în Trastevere și de la S. Cecilia era în orice caz atît de departe, încît aproape nu se mai putea recunoaște în operele elevilor săi. Școala lui Cavallini trăia astfel, împreună cu maestrul, ultimele sale momente. Vom încerca, în cele ce urmează, să schițăm acest destin al ei, în care vom recunoaște însă neîncetat destinul maestrului însuși.

Școala lui Cavallini

O activitate atît de lungă și valoroasă nu putea rămîne desigur fără influență asupra contemporanilor. Atîtea opere care trădează în mod evident această influență, definesc limpede o școală cavalliniană, pe care o vom întîlni nu numai la Roma, ci și în afara ei, pînă la Neapole, pînă în Umbria, sau chiar, cum a dovedit Raymond Van Marle, pînă la Rimini, unde stilul roman se încrucișa cu caracterul maștrilor locali³. Vasari însuși vorbea dealtfel mereu de o asemenea școală, totuși fără a o putea încă defini; căci acel Giovanni da Pistoia despre care asigură el că a fost elevul lui Cavallini⁴, nu era firește un indiciu suficient pentru a-l îndruma pe calea cea bună. O școală a lui Cavallini exista totuși, iar urmele ei se descoperă azi tot mai clare. Discipoli direcți, sau uneori și fără un contact nemijlocit cu maestrul, dar sub influența lui, îi asimilează principiile, îi adoptă stilul, prelungindu-i influența pînă în Trecento. În mijlocul florentinismului, care nu avea să întîrzie a invada pînă și Roma, acest filon de romanitate se refugia uneori în provinciile depărtate, unde influențele locale aveau să-l dizolve încetul cu încetul. Reflexele lui nu rămîn nici acolo mai puțin caracteristice. Dar destinul școlii romane, definitiv limitat la cariera lui Cavallini, nu mai prezintă în aceste manifestări dispartate decît supraviețuiri fără vigoare, incapabile de o adevărată fecunditate. Ba chiar, pe la mijlocul secolului al XIV-lea, școala cavalliniană poate fi socotită definitiv epuizată. Ea n-a reușit să creeze un curent în sensul larg al cuvîntului. Oricum, va fi interesant să o urmărim, pentru că vom recunoaște încă o dată în ea, ca într-o repetare ceva mai slabă, evoluția lui Cavallini însuși, reflectată în diferitele ei etape. Ne vom limita la operele mai importante, în care vom putea descoperi cu mai multă

¹ Venturi: *Storia*, V, p. 167.

² E. Lavagnino, *loc. cit.*, p. 306.

³ R. Van Marle: *La scuola di Pietro Cavallini a Rimini*, în „Bollettino d'Arte”, 1921, p. 248 și urm.

⁴ Vasari, *loc. cit.*, p. 543. *Ibid.*, nota lui Milanese. Despre Giovanni da Pistoia, vezi și Cavalcaselle, *loc. cit.*, Vol. III, p. 217.

evidență contactul direct cu maestrul, lăsînd în grija unor studii speciale pe acelea ce prezintă raporturi mai speciale.

Vasari pomenise, în scurta lui prezentare, de unele lucrări ale lui Cavallini și la S. Maria in Aracoeli: cîteva scene deasupra ușii sacristiei și faimoasa frescă din absida cea mare, reprezentînd pe împăratul Octavian cu Sibila, pe care el o considera „cea mai bună operă făcută de el în orașul acela”¹. Baldinucci, repetînd informația lui Vasari, afirma că în 1659, pictura se mai putea vedea într-o lunetă a refectoriului mînăstirii². De atunci, s-a pierdut. Totuși, multe erori ale lui Vasari în ce privește atribuirile lui Cavallini, precum și tăcerea lui Ghiberti în privința unei lucrări a acestuia la Aracoeli, ne fac să nu prea avem încredere în această tradiție vasariană. Judecînd după ceea ce mai există astăzi la Aracoeli, prezența lui Cavallini acolo nu poate fi suficient dovedită³. Dar urmele școlii sale se pot totuși întîlni, și ele sînt destul de interesante pentru a ne face să ne oprim o clipă asupra lor⁴.

Deasupra ușii de intrare, către piața Capitoliului, se află o lunetă cu un mozaic ce reprezintă într-un medalion bustul Fecioarei cu pruncul în brațe, avînd de o parte și de alta doi îngeri care țin niște sfeșnice (il. 70—71). Mozaicul a fost așezat deasupra ușii de Alessandro Mattei⁵, și a suferit pînă acum diferite restaurări. Dar așa cum este, trădează încă îndeajuns stilul cavallinian, reprezentat poate aici de unul dintre cei mai buni discipoli ai maestrului⁶. În orice caz, un discipol al cărui stil se leagă direct de maniera lui Cavallini de la S. Maria in Trastevere. Medalionul din tabloul votiv al acestei biserici oferă un termen de comparație convingător. Nu numai tipurile, atît al Fecioarei cît și al lui Isus, au aceeași înfățișare robustă pe care ne-am obișnuit să o vedem în arta maestrului; nu numai subiectul este o repetare aproape identică (cu singura variantă a poziției pruncului), dar pînă și amănuntele dau la iveală corelația dintre cele două tablouri. Îmbrăcămintea Fecioarei, franjurile atîrnînd de pe mîneca dreaptă, sau modul de a desena și a lumina cutele îmbrăcăminții prun-

¹ Vasari, *ibid.*, p. 537: „... a fost primul care după el [după Giotto] a luminat această artă și care a început să arate că n-a fost un discipol nedemn de un asemenea maestru, cînd a pictat la Aracoeli, deasupra ușii sacristiei, cîteva istorii care astăzi sînt prăpădite de timp...”; și p. 539: „... dar cea mai bună operă făcută de el în acel oraș a fost în biserica Aracoeli pe Capitoliu; unde a pictat în frescă pe bolta absidei mari, pe Fecioară cu pruncul în brațe, înconjurată de un cerc de soare, iar jos, împăratul Octavian adorîndu-l pe Isus Cristos pe care i-l arată Sibila Tiburtină; care figuri s-au păstrat mult mai bine decît celelalte în această operă, așa cum s-a spus în alte locuri, pentru că acelea care se află pe bolți sînt mai puțin atinse de praf decît cele care se fac pe fațade...”

² Baldinucci, *op. cit.*, T. II, p. 11. Fresca a fost probabil desprinsă de pe zid în 1561, cînd s-au executat restaurări importante în biserică, sau în 1565, cînd Niccolò Trometta din Pesaro făcea un contract pentru noile picturi. Vezi P. Casimiro Romano: *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli*, Roma, 1736, p. 30 și 141.

³ F. Titi mai vorbea de unele fresce ale lui Cavallini în capela familiei Boccapaduli, tot în Aracoeli (*op. cit.* p. 208), dar inexactitatea afirmației a fost dovedită de P. Casimiro Romano, *op. cit.* p. 188.

⁴ Vezi Apendicele II.

⁵ Inscriptia, lizibilă și astăzi, este: ALEXANDER MATTAEIUS FIERI FECIT. MDLXIII. Vezi și P. Casimiro Romano, *op. cit.*, p. 29.

⁶ Toți istoricii sînt de acord să vadă în acest mozaic o operă de școală romană de la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Dar în privința unei atribuirii mai precise, părerile sînt împărțite; Cavalcaselle vede în ea o operă a școlii cosmatești din timpul cînd vechea manieră fusese transformată prin influența lui Giotto (Cavalcaselle, *loc. cit.* p. 90). Specialiști ca Toesca au atribuit-o pînă la un punct lui Torriti, din aceeași serie de artiști (*Storia*, p. 981). În sfîrșit, școlii lui Cavallini a atribuit-o cu drept cuvînt Raymond Van Marle: *La peinture romaine*, p. 241.

cului, dezvăluie același procedeu în ambele mozaicuri. Ceva mai multă finețe în liniile figurilor ne-ar fi îndemnat poate să atribuim această operă lui Cavallini însuși, de care oricum, rămânea foarte apropiată. Stilul mozaicurilor de la S. Maria in Trastevere ne îngăduie chiar să o datăm cu toată certitudinea ca posterioară anului 1291, în orice caz, din ultimul deceniu al secolului. Așadar, cea mai bună perioadă a maestrului, reprezentată de unul dintre cei mai buni discipoli ai săi ²³.

Ceva mai târziu, și datorate unor elevi tot atât de apropiați, dar nu prea talentați, sînt frescele destul de cunoscute din sala Notarilor a Palatului Comunal din Perugia. Cristofani a atras atenția asupra lor încă din 1907, într-un articol publicat în „L'Arte”, fiind de părere că se recunoaște în ele mîna lui Cavallini însuși ¹. Frescele au fost apoi studiate mai de aproape de W. Bombe care, dînd o descriere completă a lor, le-a atribuit doar unui imitator destul de grosolan al lui Cavallini ². Tot unui discipol al maestrului roman le-a atribuit apoi și E. Jacobsen ³, pe cînd Wilpert adăuga și unele observații asupra asemănărilor iconografice dintre aceste fresce și scenele lui Cavallini de la S. Paolo. Cercetări mai amănunțite asupra lor au fost făcute și de Stanley Lothrop, fără să modifice însă observațiile studiilor mai vechi ⁴, ca și de Raymond Van Marle, care a afirmat că pictorul trebuie să fi fost un discipol apropiat al lui Cavallini, bun cunoscător al artei maestrului, dar rămas mult mai prejos decît el ⁵. În sfîrșit, Hermanin, într-un articol recent, pare dispus să vadă în aceste fresce și mîna lui Cavallini, dar numai în unele figuri, de pildă în cavalerul semet care ucide balaurul ⁶.

Picturile se întind pe triumphiurile celor opt arcuri mari ce susțin bolta sălii și reprezintă subiectele cele mai variate — scene biblice, scene cavalești, fabule de Esop — încadrate în desene ornamentale de ghirlande, care cuprind în împletirea lor figuri de oameni și animale, amintind prin această varietate enciclopedică a subiectelor scenele sculptate în aceeași epocă pe fîntîna din piața Domului. Nu vreau să repet descrierea acestor scene, făcută de mai multe ori. Practica desenului este aici cu mult inferioară față de știința de adevărat maestru a lui Cavallini. Figurile reproduc aceleași tipuri cavalliniene bine cunoscute, dar fără proporțiile și precizia liniilor de la S. Cecilia in Trastevere. Cred totuși că nu greșesc dacă voi lega de acea perioadă a celor mai bune opere ale lui Cavallini și aceste picturi, în care spiritul cavallinian, atât de grav și cu expresii atât de severe, este încă așa de bine amintit. Un anumit fel de a desena în special mîinile, repetînd de exemplu în scena Facerii lui Adam erorile caracteristice ale mîinilor apostolilor pictați la S. Cecilia, mă face să cred că acest artist trebuie să fi lucrat și acolo, fiind poate chiar el răspunzător de asemenea erori grosolane, care în nici un caz n-ar putea fi atribuite lui Cavallini. Și poate nu e străin nici de scenele biblice, pe care le-am întîlnit tot la S. Ce-

¹ G. Cristofani: *La mostra d'antica arte umbra a Perugia*, „L'Arte”, 1907, p. 286—288.

² W. Bombe: *Geschichte der peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, în „Italienische Forschungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz”, Vol. V, Berlin, 1912, p. 24—30.

³ E. Jacobsen: *Umbrische Malerei des XIV, XV, und XVI Jahrhunderts*, *Studien in der Gemäldegalerie zu Perugia*, Strassburg, 1914.

⁴ Stanley Lothrop, *op. cit.* p. 90 și urm.

⁵ Raymond Van Marle, *op. cit.* p. 244—245.

⁶ Hermanin: *Il maestro romano di Giotto*, p. 159.

cilia, unde figurile amintesc destul de bine pe cele ce se pot vedea la Perugia. De altfel, observația concordă și cu cercetările lui Cristofani și Bombe, care dovedesc că pictura acestor bolți datează din anii 1296—1297. Așadar, la cîțiva ani după picturile de la S. Cecilia, maniera maestrului roman migra și în acele părți, unde se pare că a fost cultivată cu destulă insistență. Într-adevăr, Hermanin a descoperit la Perugia și, nu departe de acolo, la Spoleto, și alte picturi cu evidente caractere cavalliniene¹; poate că asemenea caractere, de data asta foarte depărtate, ca un ultim reflex la sfîrșitul secolului al XIV-lea, s-ar putea descoperi și în fragmentul de Răstignire care se găsește la S. Agostino, tot în Perugia, pictură datată într-o inscripție din 1398²⁴.

Caractere mai noi însă, arătînd alunecarea artei lui Cavallini către noul stil trecentesc, pe care mai tîrziu îl vom găsi contopit total cu arta romană la Neapole, vom regăsi doar întorcîndu-ne la Roma. În Trastevere, alături de cele mai multe biserici în care lucrase Cavallini, la S. Maria in Cappella, biserița care astăzi servește drept capelă Spitalului pentru infirmi, se află o frescă transpusă pe pînză, foarte retușată și deteriorată, dar deosebit de interesantă tocmai pentru noile caractere stilistice pe care le căutăm.

Pictura nu este prea bine cunoscută. Acum cîțva timp îmi atrăsese atenția asupra ei distinsul profesor Adolfo Venturi, iar R. Van Marle o semnalase publicului încă din 1921, consacîndu-i în lucrarea sa despre istoria picturii medievale romane cîteva rînduri². N-a fost însă niciodată reproducă pînă acum și nici studiată mai de aproape.

Pictura de dimensiuni destul de mari ($1,73 \times 2,25$) o reprezintă pe Fecioară alăptînd pruncul între doi sfinți, dintre care unul în veșminte episcopale. Caractere iconografice, cum sînt nimburile în relief care aureolează nu numai pe Fecioară, dar și pe celelalte personaje, ne spun imediat că nu este vorba de o epocă mai veche decît sfîrșitul secolului al XIII-lea. Această generalizare a nimburilor cu relief nu se întîlnește la Roma pînă la picturile lui Cavallini de la S. Cecilia în Trastevere. Picturile mai vechi, în orice caz nu mai vechi de secolul al XIII-lea, rezervau acest semn distinctiv exclusiv Fecioarei³. Același epocă ne este indicată și de forma jîlțului, caracteristic romană și neatinsă încă de forme gotice.

Dar ceea ce ne spune iconografia, este exprimat și mai clar de stilul picturii. Van Marle se plîngea că starea în care se află fresca nu mai îngăduie să distingă dacă e vorba de o capodoperă a lui Cavallini însuși sau doar de o lucrare a celui mai slab elev al său. Obscuritatea în care e așezată în biserică împiedică într-adevăr această distincție, dar fotografia ne poate lămuri pe deplin că e vorba de o operă cavalliniană. Nu de Cavallini însuși, dar poate nici de cel mai slab elev al său. Un pictor destul de bun, foarte apropiat de Cavallini, păs-trînd încă multe caractere ale maestrului, dar care strecura în figurile puternice

¹ „La Madonna della cintola” în biserica S. Giov. e Paolo din Spoleto și „La Madonna del Verde”, la S. Angelo din Perugia, în care Hermanin găsește asemănări cu Fecioara din Judecata de la S. Cecilia, așa încît o socotește de-a dreptul una dintre cele mai mărețe creații ale maestrului, poate în jurul anului 1296. Hermanin, *loc. cit.*, p. 160. Același stil cavallinian, dar într-o derivație ceva mai depărtată, se întîlnește și în crucifixul remarcat de M. Salmi în Galeria din Perugia, care trebuie situat tot la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Vezi M. Salmi: *Note sulla Galleria di Perugia*, în „L'Arte”, 1921, p. 155—157.

² R. Van Marle, *op. cit.* p. 242.

³ J. Wilpert: *L'immagine della Madonna della Clemenza in S. Maria in Trastevere*, în „L'Arte”, 1906, p. 163.

și oarecum dure ale acestuia, o anumită blîndete și o subțirime de forme care alterează stilul atît de clasic al lui Cavallini. Figura Fecioarei mai cu seamă denotă această alunecare către Trecento. Amintește încă destul de bine de Fecioara din Judecata de la S. Cecilia. Dar capul mult mai mic, nepotrivit cu canonul cavallinian, ovalul mai puțin plin al feței și linia subțiată a nasului nu ne pot înșela. Sînt modificări care indică o epocă ceva mai tîrzie decît picturile de la S. Cecilia. Aceleași modificări se observă și la celelalte figuri. Capete mici, nasuri mult subțiate, fără acea rădăcină puternică și bine reliefată pe care o au de obicei figurile cavalliniene, deși maniera ca și tipurile maestrului sînt încă destul de bine amintite. Așadar, un elev al lui Cavallini, și încă din cea mai bună epocă, anunțînd transformarea pe care avea să o sufere stilul cavallinian în Trecento, dar încă neatins de giottism, care avea să invadeze această școală ceva mai tîrziu ¹.

Simptomele acestui giottism în arta cavalliniană nu sînt însă departe. Tot la Roma, el se va face vizibil simțit într-o pictură probabil foarte apropiată de cea precedentă, și prin data la care a fost executată. Din nou la S. Maria in Aracoeli — monumentul cardinalului Matteo d'Acquasparta, care și arhitectonic vădește influența toscană. În spațiul dintre vîrfurile gotice al monumentului și sarcofag, într-o lunetă decorată în frescă, este reprezentată Fecioara cu pruncul în brațe, așezată pe tron între sf. Ioan și sf. Francisc (il. 70—71). La picioarele Fecioarei, cardinalul e reprezentat în miniatură, rugîndu-se, iar deasupra lunetei, într-un medalion, Isus Cristos binecuvîntînd. Cavalcaselle atribuisese această frescă, precum și mozaicurile care împodobesc monumentul cardinalului Gonsalvo la S. Maria Maggiore, și al lui William Durand la S. Maria sopra Minerva, vreunui dîntre maeștrii Cosmați de la sfîrșitul secolului al XIII-lea ². Thode, impresionat de coincidența caracterelor giotteschi, a atribuit-o mai tîrziu chiar lui Giotto, situînd-o în epoca de tinerețe a maestrului florentin ³. O cercetare mai atentă din partea lui Toesca avea să descopere însă caractere cavalliniene atît de evidente, încît a atribuit-o direct maestrului roman, apropiînd-o în special de mozaicurile de la S. Maria in Trastevere ⁴. Această opinie a fost apoi împărtășită și de Venturi, care a găsit însă că fresca este mai apropiată de picturile de la S. Cecilia ⁵. În sfîrșit, Raymond Van Marle s-a mărginit să vadă în ea numai prezența unui elev al lui Cavallini, dar a unui elev din imediata lui apropiere și din cea mai bună perioadă a maestrului ⁶.

Artă cavalliniană, fără îndoială. Multele retușări n-au putut-o denatura pînă acum. Figura Fecioarei, aceea a pruncului și în special aceea a sfîntului Ioan, care reia tipul de efeb cavallinian atît de caracteristic, sînt foarte convingătoare. Apoi unele amănunte, ca desenul urechilor de pildă, se adaugă și ele în mod explicit. Prezența lui Cavallini însuși e totuși mai puțin evidentă. Figurile păstrează caracterele generale ale personajelor de la S. Cecilia, dar nu și proporțiile lor. Capete mici, cu trăsături foarte subțiri, trupurile mai puțin atletice, de o grație aproape feminină, dovedesc vizibil temperamentul mai puțin viguros al unui discipol destul de pătruns de arta maestrului. Dar de la prima

¹ Vezi Apendicele I.

² Cavalcaselle, *op. cit.* p. 89.

³ Thode: *Giotto*, Leipzig, 1900, nota finală.

⁴ P. Toesca: *Gli affreschi di S. Maria Maggiore*, în „L'Arte”, 1904, p. 316, nota 2, și *Storia*, p. 987.

⁵ Venturi: *Storia*, V, p. 153.

⁶ R. Van Marle: *La peinture romaine*, p. 241.

cercetare se revelează caractere noi, pe care la S. Cecilia nu le-am putut surprinde, iar la S. Maria in Cappella abia se puteau presimți. Tronul gotic pe care șade Fecioara, maniera mult mai caldă și catifelată de a folosi umbrele, subțierea accentuată a trăsăturilor feței și în special ale nasului și buzelor, ochii foarte migdalați, și apoi figura sfântului Francisc, amintind atât de bine tipul din frescele bisericii superioare de la Assisi¹, dezvăluie evident influența giottescă, pe care o întâlnim pentru prima oară atât de neîndoielnică în mediul cavallinian. Această influență nu se simțise încă la S. Cecilia, unde stilul cavallinian se prezenta în toată puritatea apogeului său. La S. Maria in Cappella abia începea să se lase ghicită. Dar la Aracoeli nu mai există ezitări. Considerăm această frescă deosebit de importantă tocmai pentru că prin ea putem preciza mai bine când începe să pătrundă în mediul cavallinian acest florentinism, care va deveni atât de puternic la Neapole. Cardinalul d'Acquasparta a murit în 1302; deci monumentul² trebuie să fie din anul acela. În orice caz, ținând seama și de fresca precedentă, în primii ani ai secolului al XIV-lea, giottismul începe să contamineze și Roma, până în mediul cel mai rezistent al tradiționalismului său artistic²⁵.

După vreo cincisprezece, douăzeci de ani, această influență de altfel generalizată pretutindeni avea să destrame aproape complet caracterele școlii romane. După cum am văzut, fenomenul avea să fie evident la Neapole, unde se pare că s-a strămutat întreaga școală romană după 1308, când Cavallini a fost chemat acolo de Carol de Anjou. În tot acest timp nu mai găsim în Roma, până la mozaicul de la S. Paolo, nici o pictură care să poată dovedi prezența lui Cavallini, în schimb apar numeroase opere de școală cavalliniană în diferite biserici din Neapole, caracterizând o întreagă mișcare artistică de proveniență romană. Cele mai importante le-am văzut la S. Maria di Donna Regina, cu care prilej am și caracterizat această perioadă a școlii cavalliniene. Ne vom mulțumi doar să menționăm altele mai puțin importante, identificate de diverși cercetători. Toate dovedesc aceeași destrămare a artei lui Cavallini, asupra căreia influențele străine, departe de a o întineri, aveau să aibă un efect distructiv.

Încă din 1901, imediat după descoperirile de la S. Cecilia, Hermanin atrăgea atenția asupra unui mozaic aflat în Cappella della Madonna del Principio, din biserica S. Restituta de lângă Dom. Mozaicul o reprezintă pe Fecioară pe tron, între sfântul Gennaro și sfânta Restituta. Inscripția fragmentară de sub mozaic declară: „Hoc opus fecit Lellus”, dar Hermanin crede că Lellus nu a putut face decât pe cei doi sfinți, care par într-adevăr mai tîrzii. Fecioara îi părea executată de mîna lui Cavallini însuși, ca și îngerii din jurul lui Isus binecuvîntînd, în pictura din absida aceleiași biserici, precum și figura Mîntuitorului zugrăvită sub mozaicurile din Baptisteriu³. Era vremea cînd datorită entuziasmului stîrnit de picturile de la S. Cecilia, se acceptau cu ușurință și alte noi opere ale maestrului roman. Picturile de la S. Restituta prezintă oricum destule legături cu școala cavalliniană din acel timp.

¹ Tipul sfîntului Francisc este chiar cel întîlnit în toată iconografia romană (cu excepția figurii din mozaicul lui Torriti de la S. Maria Maggiore), adică tînăr și fără barbă, cum prescria pentru toți clericii o regulă pontificală din acea epocă. Vezi P. Vittorino Facchinetti, O. F. M.: *Iconografia francescana*, Milano, 1924, p. 36, și urm.

² P. Casimiro Romano, care vorbește despre monument, precizează că a văzut un desen al acestuia în bibl. cardinalului Albani (*op. cit.* p. 345). Poate că dacă s-ar găsi acest desen, s-ar putea afla ceva mai multe și despre autorul frescei.

³ Hermanin, „Le gall. naz. it.”, p. 99.

Mai evident cavalliniene sînt însă frescele identificate mai tîrziu de Venturi, tot la Neapole: Arborele lui Iesei, într-o capelă a Catedralei ²⁶, precum și scena care îl înfățișează pe sfîntul Francisc prezentînd statutul ordinului, în biserica S. Lorenzo ¹.

În sfîrșit, mai puțin fericite au fost identificările lui Rolfs ², care credea că a descoperit școala cavalliniană într-o frescă reprezentînd minunea înmulțirii pîinilor, aflată astăzi într-o casă particulară din piața Trinită, precum și într-o pictură votivă reprezentîndu-l pe Mîntuitor între sfinți și membri ai casei de Anjou, din refectoriul mînăstirii S. Chiara ³.

Pînă la Salerno, unde Hermanin mai descoperea noi urme cavalliniene ⁴, și pînă în Quattrocento, cînd răsunetul școlii romane se mai întîlnește încă în regiunea napolitană ⁵, această școală, mult transformată, adesea greu de recunoscut, își mai prelungește ecourile, care la Roma s-au stins de mult ⁶.

În ultimul timp s-a acordat o deosebită atenție și numeroaselor picturi pe lemn descoperite în diferite muzee și colecții din lumea întreagă, în care urmele școlii cavalliniene sînt mai mult sau mai puțin vizibile ²⁷. Un articol publicat nu de mult de R. Van Marle trebuie menționat aici în mod special, fiindcă aduce în această privință o contribuție absolut nouă și excepțional de interesantă ⁷. E vorba de curioasa infiltrație a artei cavalliniene pînă la Rimini, unde caracterele locale, manifestîndu-se pînă și în operele școlii lui Baronzio. Observațiile lui Van Marle nu sînt neîntemeiate. Urmele școlii romane sînt evidente în multe dintre aceste panouri. Nu sînt însă influențe cavalliniene directe, prin elevi din mediul imediat al maestrului. Caractere în special giotteschi, care se întîlnesc aproape în toate aceste picturi pline de dramatismul și de preferința narativă a maestrului florentin, ne îndeamnă să credem că această infiltrație atît de îndepărtată nu se putea produce decît prin intermediul unor discipoli ai lui Cavallini care, la Perugia și poate și în alte părți ale Umbriei, erau în contact permanent cu cel mai viu focar al giottismului: Assisi. Într-adevăr, nici una dintre aceste picturi nu denotă o inspirație cavalliniană din epoca cea mai caracteristică a maestrului, de la S. Maria în Trastevere și de la S. Cecilia. Nici iconografia, care este în genere giottescă, nici scenariul, absolut trecentesc, amintind mai degrabă picturile elevilor de la Neapole, și nici canonul caracteristic al figurilor, mult alungite. Acestea își pierd proporțiile statuare, își pierd forța plastică, dar păstrează aceleași tipuri cavalliniene care, văzute o dată, se uită cu greu. În orice

¹ Venturi: *Storia*, p. 167

² N. Rolfs: *Geschichte der Malerei Napels*, 1910, p. 33.

³ Van Marle vede în prima o operă a școlii lui Giotto, iar în cealaltă, curentul lui Simone Martini. *Op. cit.* p. 244.

⁴ Hermanin, „Le gallerie nazionali italiane”, p. 101.

⁵ A. Filangieri di Candida: *Tardi riflessi dell'arte di P. Cavallini nel Quattrocento*, în „Atti dell'Accademia Pontaniana”, Vol. XXXVIII, Neapole, 1908.

⁶ Aceași influență cavalliniană, trecută însă prin penelul stingaci al unui pictor rustic, a fost recunoscută de Van Marle într-o altă frescă, de asemenea deteriorată, din capela cimitirului din Poggio Mirteto în Sabina. Descrierea în *op. cit.* p. 245. Mi se pare însă cu totul arbitrară observația lui Van Marle, care atribuie caractere cavalliniene și picturilor ce acopereau altădată spitalul de la S. Giovanni în Laterano și biserica S. Giacomo de la Coliseu. Copiile aflate actualmente la Vatican (*Cod. Barb. 4408*), executate poate foarte aproximativ pe vremea cardinalului Barberini, nu pot dovedi nimic în această privință, și cu atît mai puțin observația lui Van Marle, care vede în ele caracterele școlii cavalliniene din Neapole, sau ale primelor opere de Giotto. Van Marle, *op. cit.* p. 240—241.

⁷ R. Van Marle: *La scuola di Cavallini a Rimini*, „Bollettino d'arte”, 1921, p. 248—261.

caz, nu le-am putea lua drept opere mai recente de primul sfert al secolului al XIV-lea. Artă duecentescă a lui Cavallini se strecoară în ele doar printr-o interpretare îndepărtată, care a alterat-o mult.

Notez aici cele mai importante dintre aceste picturi, renunțând la o examinare mai aprofundată în acest studiu și așa destul de extins.

1. Roma, Muzeul din Palazzo Venezia — Panou cu șase scene din viața lui Isus: Nașterea, Răstignirea, Punerea în mormânt, Coborîrea în Limb, Învierea, Judecata de Apoi (il. 54). Atribuit de Venturi școlii lui Cavallini¹, și de Van Marle școlii cavalliniene din Rimini. Este una dintre cele mai evidente interpretări trecentești ale artei lui Cavallini. Gestul plin de duioșie al Mariei, care sărută pruncul în scena Nașterii, dramatismul grupului de femei din Răstignire sau Punerea în mormânt, precum și întreaga iconografie a scenelor sînt expresii clare ale giottismului cu care era interpretată arta maestrului roman la începutul secolului al XIV-lea. Figura Mîntuitorului din Judecată amintește bine pe cea a Mîntuitorului de la Neapole.

2. Roma, Muzeul din Palazzo Venezia — Panou reprezentînd Coborîrea sfîntului Duh, Înălțarea, Punerea în mormânt, Învierea, Coborîrea în Limb, atribuit de Van Marle tot școlii din Rimini. Patetismul scenelor dramatice este și mai accentuat. Unele figuri, ca aceea a Magdalenei în scena Coborîrii de pe cruce, amintesc de-a dreptul figuri analoge ale lui Giotto.

3. Roma, Muzeul creștin de la Vatican — Trei panouri; două reprezintă Răstignirea, al treilea un sfînt în fața unui personaj fără aureolă; atribuite școlii lui Cavallini, mai întîi de Venturi². Sînt cele mai vizibil influențate de arta maestrului.

4. Veneția, Academia, nr. 26 — Panou cu șase scene: Sărutul lui Iuda, Isus în fața lui Pilat, Ridicarea pe cruce, Răstignirea, Coborîrea de pe cruce, Judecata de Apoi. Recunoscut mai întîi de Venturi, atribuit de Van Marle școlii din Rimini. Deși nu de aceeași mîna cu cele două de la Palazzo Venezia, cum crede Venturi³, face parte evident din același grup. Scenele cu mulțimi agitate amintesc bine picturile de la Neapole.

5. Perugia, Galeria, nr. 68 — Fecioara înălțată la cer de patru sfinți. Împrejur alți sfinți (il. 55). Atribuit de Venturi școlii lui Cavallini, iar de Van Marle școlii rimineze. Este dintre panourile cele mai giottesce din această serie. Sfîntul din stînga sus este aproape o reproducere a figurii lui Cristos de la Padova.

6. Perugia, Galeria, sala relicvelor, nr. 74 — Crucifix. Atribuit școlii lui Cavallini de M. Salmi, care îl crede de mîna aceluiași elev care a executat la Assisi Prinderea lui Isus⁴. Există într-adevăr asemănări, dar Prinderea lui Isus de la Assisi nu este o operă cavalliniană de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, cum o socotește Salmi, ci, împreună cu Plîngerea lui Isus și poate și cu alte scene, este o pictură adăugată doar în Trecento, seriei duecentești. Ele se apropie mai degrabă de picturile respective de la Neapole.

7. Urbino, Galeria — Aripă a unui diptic, reprezentînd o Bunăvestire și o Răstignire (il. 56), atribuită de Van Marle școlii rimineze. Un pictor foarte mediocru, la care urmele cavalliniene sînt abia simțite. Cred că această pictură

¹ A. Venturi în „L'Arte”, p. 122 și urm., și *Storia*, V, loc. cit.

² *Ibid.*

³ Vezi și L. Testi: *Storia della pittura veneziana*, Bergamo, 1909, I, p. 168.

⁴ M. Salmi: *Note sulla galleria di Perugia*, în „L'Arte”, 1921, p. 155—157.

trebuie pusă în legătură mai de grabă cu Răstignirea de la Galeria din Strassburg nr. 204, pe care Van Marle o atribuie școlii lui Baronzio ¹.

8. Faenza, Pinacoteca — Mic panou din prima jumătate a secolului al XIV-lea, atribuit școlii lui Cavallini ². Pictura nu e lipsită de caractere cavalliniene, mai ales în partea de jos a panoului. Este însă o derivație destul de depărtată de școala romană.

9. München, Pinacoteca, nr. 979-980 — Diptic reprezentând: pe un panou, Răstignirea, Biciuirea, Calvarul și pe sfântul Francisc primind stigmatele; pe celălalt, Fecioara cu pruncul pe tron între două sfinte, Spălarea picioarelor, Judecata de Apoi. Aceste panouri catalogate de muzeu ca aparținând școlii lui Cimabue, erau încă din 1901 socotite cavalliniene de L. Douglas, care vedea în ele analogii cu picturile de la S. Cecilia ³. Venturi le-a atribuit apoi epocii de bătrînețe a lui Cavallini, legîndu-le astfel direct de picturile de la Neapole. Van Marle le grupează în aceeași școală rimineză cu celelalte. De fapt, pictura e datorată unei alte mîini, diferită de cele precedente, dar mai asemănătoare, cel puțin în unele scene (ca de pildă Spălarea picioarelor) cu arta maestrului. Prezența lui Cavallini însuși e totuși greu de susținut. Este, ca și celelalte, o derivație giottescă a artei cavalliniene din primul sfert al veacului al XIV-lea ⁴.

10. Gloucester (Anglia), Colecția Sir Hubert Parry — Închinarea Magilor și Scăldarea pruncului Isus. Panou atribuit de Roger Fry întîi școlii lui Cavallini, apoi școlii giotteschi romane ⁵, iar de Van Marle, grupului riminez. Este unul dintre cele mai interesante exemple de contaminare a stilului cavallinian cu stilul giottesco. Iconografia giottescă, precum și întregul spirit naturalist aproape profan al picturii, se îmbină cu figurile tipic cavalliniene, atît în privința tipului cît și a proporțiilor. În orice caz, acest tablou este categoric străin de grupul pe care Van Marle l-a atribuit școlii rimineze.

11. New York, Colecția O. Kahn — Panou cu Fecioara. Atribuit de O. Sirèn lui Cavallini ⁶, pe cînd Van Marle îl socotește de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, și nu lucrat sub influența lui Cavallini, ci aparținînd probabil grupului, de asemenea roman, al lui Cosma II. Van Marle apropie și această pictură de mozaicurile de la S. Maria sopra Minerva (mormîntul cardinalului Durand), sau de mozaicul duecentesc de la palatul Colonna, provenind de la S. Maria in Aracoeli ⁷. De fapt, mi se pare că pictura, încă foarte bizantină, nu are nici un caracter al școlii romane. Atît Fecioara cît și pruncul mă duc cu gîndul mai degrabă la școala sineză. Asemănările cu figurile lui Duccio sînt în orice caz mult mai frapante decît cu tablourile romane menționate de Van Marle.

12. New York, Colecția Lehman — Panou cu scenele: Judecata de Apoi, Fecioara cu pruncul între doi sfinți, Răstignirea, Sfîntul Toma d'Aquino predîcînd, și Nașterea. Atribuită de Van Marle școlii cavalliniene rimineze, pictura face parte din același grup căruia îi aparține și panoul de la Urbino. Caracterele cavalliniene sînt foarte alterate și greu de sesizat.

¹ Pentru aceasta din urmă, care altădată a fost atribuită lui Cavallini, vezi și H. Thode: *Pitture di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania*, în „Archivio storico dell'arte”, II (1889), p. 51.

² Eva Tea: *Una tavoletta della Pinacoteca di Faenza*, în „L'Arte”, 1922, p. 34—35.

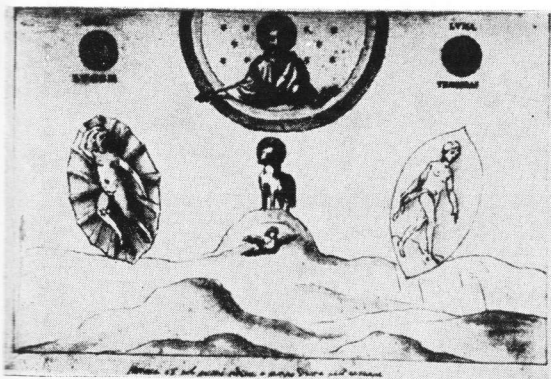
³ Cavalcaselle, *loc. cit.*, nota Douglas.

⁴ Roger Fry, în „Burlington Magazine”, II, 1903, p. 118.

⁵ Id. în „Athenaeum”, 4 iunie 1914.

⁶ O. Sirèn: *A picture by Pietro Cavallini*, în „Burlington Magazine”, febr. 1918.

⁷ R. Van Marle: *La peinture romaine*, p. 227, fig. 116.



1 Desenator anonim din secolul al XVII-lea, *De*
partirea luminii de întuneric, copie după frescele lui
Pietro Cavallini de la San Paolo fuori le mura din
Roma (câtre 1282—1287), Roma, Biblioteca Vaticana

2 Desenator anonim din secolul al XVII-lea, *Jertfa lui Avraam*, copie după frescele lui Pietro Cavallini de la San Paolo fuori le mura (către 1282 – 1287). Roma, Biblioteca Vaticană



3 Desenator anonim din secolul al XVII-lea, *Binecuvîntarea lui Iacob*, copie după frescele lui Pietro Cavallini de la San Paolo fuori le mura (câtre 1282–1287), Roma, Biblioteca Vaticană

Desenator anonim din secolul al XVII-lea, *Iosif nevasta lui Putifar*, copie după frescele lui Pietro Cavallini de la San Paolo fuori le mura (către 1282—1287), Roma, Biblioteca Vaticană





5 Școala romană, *Facerea cerului și pământului și Construirea arcei*, fresce către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară



6 Școala romană, *Jertfa lui Avraam*, frescă, către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară



7 Giotto (?), *Isaac și Iacob*, către 1297, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară



8 Giotto (?), *Isaac și Esau*, frescă, către 1297, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

9 Școala romană, *Nașterea*, frescă, către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

10 Școala romană, *Sărutul lui Iuda*, frescă, către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară



11. -Scoala romană, *Plângerea lui Cristos*, frescă, către 1297, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară





12 Giotto, *Visul lui Inocențiu al XIII-lea*, frescă, către 1297, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară



13 Cavallini, *Mosaic votiv*, către 1291
Roma, Santa Maria in Trastevere



14—15 *Mosaic votiv*, detalii



13. Philadelphia, Colecția I. G. Johnson — Panou reprezentând închinarea Magilor. Pe vremea când pictura făcea parte din colecția Sterbini, a fost atribuită de Venturi lui Segna di Bonaventura¹. Mai târziu, Berenson a indicat-o drept operă din școala cavalliniană². Van Marle a atribuit-o și el pe drept școlii lui Cavallini, remarcând particularități iconografice care nu se pot întâlni decât în panoul analog de la Gloucester³. În orice caz, pictura are asemănări evidente cu stilul lui Cavallini, deși pictorul este destul de mediocru.

Am citat din picturile atribuite acestei școli numai pe acelea care prezintă caractere mai apropiate de arta maestrului roman. Ele rămân însă elemente cu totul secundare pentru cunoașterea acestei arte. O școală de pictură pe panouri, în mediul apropiat al maestrului, nu poate fi în nici un caz dovedită numai cu aceste exemplare. Ele pot dovedi însă atât răspîndirea destul de largă a influenței fie și indirecte a școlii cavalliniene în prima jumătate a secolului al XIV-lea, epocă probabilă a mai tuturor acestor picturi, cât și iminenta contopire a caracteristicilor acestei școli cu giottismul.

Încheiere

La sfârșitul acestei cercetări, în care activitatea lui Cavallini a fost urmărită pas cu pas în dezvoltarea ei cronologică, să ne întoarcem la problemele cu care am început acest studiu. Ne apare o nouă interpretare a artistului roman, care îngăduie poate o mai bună înțelegere a personalității sale destul de complexe. Între florentinismul explicației lui Vasari și tenta romană a teoriei moderne asupra lui Cavallini, cercetările de amănunt ne-au dovedit că este posibilă și o altă interpretare, oarecum intermediară, în care destinul întregii școli romane ar găsi poate o explicație mai logică.

Cavallini este ultimul mare reprezentant al tradiționalismului oficial, care fusese atîta vreme baza artei romane. În acest caracter dominant al artei sale stă întreaga explicație, atât a personalității lui artistice, cât și a școlii reprezentate de el.

Un tradiționalism dublu. Prin el, artistul era legat și cu bizantinismul²⁸ cultivat de atîta timp în bazilicile romane⁴, și cu spiritul mai vechi al artei romane, care se păstrase în tot evul mediu ca o amintire îndepărtată a clasicismului de odinioară. Acest spirit clasic, pe care îl întâlnim în secolele VIII și IX, manifestat în splendide exemplare la S. Maria Antiqua din Forul roman, și care nu avea să fie părăsit cu totul nici în timpul celei mai întunecate decadente a artei, cunoștea în secolul al XIII-lea o adevărată reînviere. Școala mozaicurilor locali, care umpleau Roma și bisericile din împrejurimi cu mozaicuri și fresce unde rămășițele vechilor lucrări din secolele IV, V și VI erau doar refăcute și întregite în noi ansambluri, trebuia să fie, firește, o școală a aceluși tradi-

¹ A. Venturi: *La raccolta Sterbini*, în „L'Arte”, 1905, p. 422.

² B. Berenson: *A Nativity and Adoration of the School of Pietro Cavallini in the Collection of Mr. John G. Johnson*, în „Art in America”, 1913, p. 17. Idem: *Catalogue of a Collection of paintings and some art objects: Italian painting*, Philadelphia, 1913, nr. 116.

³ R. Van Marle: *La peinture romaine*, p. 245—246, fig. 132.

⁴ Toesca are meritul de a fi insistat cel mai mult în ultimul timp asupra elementelor bizantine din opera lui Cavallini, înainte de a ajunge să-și desăvîrșească personalitatea. Vezi *Storia*, p. 981.

ționalism prin care biserica însăși își manifesta permanența formelor sale. Cavallini nu aducea nici o revoluție împotriva acestui spirit. Discipol al măștrilor cărora le fusese încredințat atîta vreme fastul bisericilor din Roma, unindu-și și el penelul cu al lor, cînd le completa sau le refăcea picturile, ca în tinerețe la S. Paolo, rămînînd apoi continuu în slujba acelei oficialități prea puțin dispusă la reforme, era firesc să-și formeze propria personalitate în sensul acelei tradiții care constituise atîta vreme gloria artei romane. Întreaga lui tinerețe, pînă către 1290, nu va însemna altceva decît această neîncetată căutare de sine în limitele vechilor formule. Nici contactul cu Cimabue n-avea să marcheze o contrazicere a acestui spirit. Florentinul însuși avea să sufere influența Romei, învățînd din arta vechilor bazilici acea forță plastică ce va aduce picturii sale măreția scenelor de la Assisi. Cimabue adăuga însă acestei plastici propriul său temperament, în care se afla forța unei mari personalități. De aceea, Răstignirea de la Assisi avea să fie ceva mai mult decît o operă romană. Temperamentul lui reformator se manifesta în tragismul extraordinar al contorsiunii lui Isus pe cruce, care în artă nu mai fusese întrezărit de nimeni pînă la el.

Asemenea frămîntări lăuntrice rămîn însă străine de arta lui Cavallini, care era numai echilibru și seninătate. Demnitatea gravă și ceremonioasă a sfinților lui te duce cu gîndul la arta imperială a Romei de altădată, care nici ea nu își îngăduise mai multă pasiune în exprimare și nici nu alunecase spre atitudini și volubilități necontrolate. Solemnitatea clasică, drapată în togă și monumentală, își găsea astfel un nou interpret, care avea să reînvie tot ce făcuse într-o vreme prestigiul artei romane. El era deci departe de a fi un revoluționar. Cavallini trăia cu același sentiment care de mai bine de o mie de ani nutrea mereu arta păgînă și creștină din Roma. Sentimentul acesta ce renăștea cu precizări și limpeziri nemaiîntîlnite pînă atunci, avea să-l ducă pînă la canonul artistic prin care arta sa cîștiga amploarea unei adevărate concepții cultivate conștient și îndelung. Descoperirea pe care în sculptură o făcuseră pisanii, îi revenea în pictură lui Cavallini. Și, firește, arta romană de pe vremuri nu îi putea vorbi mai convingător și mai clar decît prin sculpturile pe care desigur le mai întîlnea încă la fiecare pas în Roma. Era o anticipare a uneia dintre cele mai fecunde inspirații ale Renașterii, la care el ajungea nu pe căile ocolite ale umanismului literar, ci prin cea mai pură și mai directă intuiție artistică. Toată pictura lui este plină de această viziune sculpturală și monumentală, care va deveni caracteristică întregii școli romane. Iar această inspirație directă din izvoare clasice, avea să accentueze desigur și mai mult solemnitatea gravă pe care spiritul său o preferase întotdeauna.

Cavallini ajungea astfel treptat la o formulă personală, prin care spiritul său reflexiv rezolva toate problemele estetice ce i se puteau prezenta. La apogeul artei, corpul omenesc, din care, ca și artiștii din antichitate, el își făcuse problema centrală, nu mai avea pentru el nici o taină. Canonul pe care îl descoperise îi dădea acum posibilitatea unui relief minunat, și acea vigoare de concepție pe care am urmărit-o în operele sale mai importante. Pictura lui era imaginea în racursiu colorat a plasticii omenești văzută sculptural. Plastica aceasta putea varia la infinit tipurile pe care le reprezenta, dar nu avea să se transforme în esență. Era doar o problemă pusă, și pur și simplu rezolvată. Soluția consta în una din acele formule universale, pe care probleme noi nu le mai pot modifica. Operele de la S. Cecilia aveau să fie, în această privință, rezumatul și sinteza întregii arte cavalliniene.

Dar în formula aceasta, oricît de fericită, era inclus și germenul unei sterilități fatale. La bătrînețe, Cavallini însuși avea să-i simtă efectul, împreună cu toată școala formată în jurul lui. Arta, care e nutrită numai de sentiment, moare odată cu formulele. Iar formula cavalliniană nu era nici măcar o formulă esențial picturală, pe care temperamentul proaspăt al altuia ar fi putut-o întineri. Viziunea plastică, aprofundată pînă la acea formă sculpturală pe care i-o dăduse Cavallini, putea fi creatoare numai pentru virtuozitatea maestrului, iar această virtuozitate avea să piară cu el. Școala lui reținea doar formulele, în care spiritul acum modificat nu-și mai găsea posibilități creatoare. Degenerarea avea deci să vină destul de curînd și, firește, moartea nu putea întîrzia.

Ivirea lui Giotto la Roma va precipita această decadență. În fața spiritului absolut străin de formule al florentinului, străin de sugestiile artei oficiale ce domina atît de stăruitor la Roma, și orientat către realismul viu și fecund al inspirației aproape profane, care dădea artei toscanului un accent atît de revoluționar, arta lui Cavallini, rece și solemnă, limitată la regulile unei formule estetice, în care raționalismul se simțea pînă în ultimele elemente, apărea asemenea unei academii, ajunsă fără îndoială la înalte virtuți, dar căreia îi lipsea izvorul viu al unui contact permanent cu realitatea. Este greu de precizat cînd a devenit mai acută această încrucișare antagonică între cele două spirite. Dar e probabil că, la venirea lui Giotto la Roma — care s-a putut petrece către 1300 — Cavallini își crease la S. Cecilia opera definitivă. În orice caz, pînă atunci nici pictura romanului, nici aceea a toscanului nu dovedesc vreun contact activ prin care tendințele lor total opuse să apară oarecum contaminate. Dar cam de la 1300 datează frescele de la S. Maria in Cappella și de la S. Maria in Aracoeli, pe care le-am examinat, și unde încep să se resimtă formele giotteschi. Școala romană cedează de la prima întîlnire. Arta lui Cavallini, atacată mai întîi în formele ei, care-și pierdeau forța robustă, masivă, sculpturală din canonul de la S. Cecilia, avea să fie atacată apoi și în spirit, pînă la destrămarea completă pe care am văzut-o la Neapole. Cum va fi suportat Cavallini însuși lupta aceasta, e mai greu de judecat. Între picturile sale romane din 1300 și ultimele urme lăsate la Neapole este un mare lapsus, care nu ne mai îngăduie să judecăm această metamorfoză decît prin operele elevilor săi. Toscanizarea este însă totală. După 1325, întreaga școală romană poate fi considerată ca și dispărută. Ultimele ei reflexe, care nu mai sînt nici măcar localizate la Roma, nu caracterizează în nici un caz nimic esențial din ceea ce alcătuisese altădată spiritul acestei școli.

Giottismul nu putea deci să fecundeze spiritul roman. Influența antichității, de care arta romană nu se va putea elibera dealtfel nici în alte împrejurări, fusese înlăturată pentru moment, dar nu înlocuită. Căci renunțarea la acea monumentalitate plastică, în care nu simpla viziune a unui artist, ci întregul temperament al unei școli își găsea o condiționare prelungită, ar fi însemnat renunțarea la toate posibilitățile oricărei creații artistice. Roma n-a creat decît plastic și monumental. Iar prin giottism, această viziune devenea imposibilă. Școala romană își pierduse astfel semnificația cea mai esențială. În acest fenomen cu totul intern și esențial, ni se pare că stă explicația eclipsei artistice a Romei din secolul al XIV-lea, și nu în condițiile prea exterioare și puțin convingătoare ale scăderii importanței sale politice prin transferarea papilor la Avignon.

Plecarea papilor de la Roma n-a suprimat dealtfel activitatea artistică din oraș. S-a continuat fără întrerupere executarea unor lucrări importante dirijate chiar de papii de la Avignon. Incendiile de la Lateran, Jubileul din 1350,

călătoriile lui Urban al V-lea și Grigore al XI-lea la mormîntul sfîntului Petru au prilejuit însemnate lucrări. Dar artiștii folosiți, în mare parte florentini, n-au mai avut nici o legătură cu școala romană, atît de activă în Duecento. Imediat după plecarea lui Cavallini la Neapole (1308) nu mai apar nume romane în rapoartele de cheltuieli ale lucrărilor papale. S-ar zice că la Roma nu existase niciodată o școală de pictură. În 1307, de pildă, după incendiul de la Lateran, Clemente al V-lea trimitea sume importante și, cu concursul lui Gaddo Gaddi, repara în 1308 bazilica, pe care cu douăzeci de ani înainte o împodobise Torriti. Gaddi a lucrat apoi și la alte biserici romane, pe care Vasari le amintește amănunțit: la S. Pietro, mozaicurile de pe fațadă și din interior, ca și mozaicurile fațadei de la S. Maria Maggiore; iar arhitecturile giotteschi ale lui Gaddi, care se mai pot vedea și astăzi în mozaicurile de la S. Maria Maggiore, prevestesc arhitecturile cavalliniene de la Neapole. Apoi, Stefano Fiorentino lucra la S. Pietro și la Aracoeli, unde se continua și construirea scării monumentale. Giotto lucra și el la Aracoeli, la Lateran și la Palatul Orsini, unde picta într-o sală o frescă cu oameni iluștri. Nu lipseau nici sienezii, ca Pietro Laurati și Simone Martini, care lucrau pe urmele lui Giotto la S. Pietro. A fost o perioadă destul de activă și nu numai în primul sfert al secolului, ci și mai tîrziu. Astfel, către mijlocul secolului s-au executat fresce noi la Ospedale del Redentore lîngă Lateran, clădit de cardinalul Giovanni Colonna, pe cînd în a doua jumătate a secolului, Urban al V-lea și Grigore al XI-lea relau cu deosebită sîrguință lucrările de la Vatican și de la Lateran, care doar în timpul lui Inocențiu al V-lea au fost lăsate în părăsire¹. Registrele rămase din timpul lui Urban al V-lea, din 1369, privitoare la lucrările de restaurare la două capele din Vatican, au scos la lumină numele a 24 de pictori, dintre care nici unul nu este roman. Principalii sînt toți florentini: Giotto di Stefano (Giotto), Giovanni Gaddi și arhipresbiterul Giovanni; ceilalți sînt florentini sau străini de Roma: Agnolo Gaddi, Giovanni Auri, Giovanni da Montepulciano, Bartolomeo da Siena și încă 17 pictori, ale căror nume apar pentru prima dată². Toate acestea dovedesc un lucru foarte important, și anume că secolul al XIV-lea nu este un secol de totală părăsire a artelor la Roma. Dimpotrivă, lucrări destul de numeroase și importante erau în măsură să hrănească corporații întregi de artiști, care însă trebuiau să fie căutați în altă parte. Roma nu mai avea nici unul. Florentinii le luau locul pretutindeni, înlocuindu-i cu prisosință pe artiștii romani. Mutarea papilor de la Roma nu era deci un eveniment atît de grav pentru condițiile artistice ale Urbei; răul era mult mai adînc și se manifesta în însuși spiritul acelei arte locale pe care am urmărit-o pînă aici, și care în orice circumstanțe era fatal să sucombe în concurența decisivă cu inovatorul spirit florentin ce invadea întreaga Italie. Iar acest spirit era însăși Renașterea, pe care tradiționalismul prea oficial de la Roma nu o putea urma.

Am restrînge însă prea mult sensul artei romane dacă am limita-o doar la ceea ce crease în bisericile mari acest spirit oficial și tradițional. Renașterea își găsisese anticipații, dintre care unele destul de elocvente, și la Roma unde, alături de arta oficială, se dezvoltă încă din secolul al IX-lea o artă mai populară și mai naivă cu caractere noi. S-au făcut studii detaliate asupra numeroaselor cicluri

¹ Vezi conturile publicate de Kirsch: *Der Rückkehr der Päpste Urban V und Gregor XI von Avignon nach Rom*, Padeborn, Schoeningh, 1898. Asupra acestei lucrări, cfr. și Baluze: *Vitae paparum avenionensium*, Paris, 1699, I, p. 356 și 390.

² Vezi documentele în Cavalcaselle: *A history etc*, Vol. II, p. 187—188, notele.

de fresce narative care umpleau bisericile romane mai mici și bisericuțele de țară din jurul Romei. Se manifesta în ele o imaginație ingenuă, vie, în contact cu realitatea, avînd calități pe care arta oficială le pierduse de multă vreme. Pictori umili, puțin cunoscători ai canoanelor, și pe care ignoranța îi silea să fie creatori, căutînd în viața de toate zilele expresiile pe care nu le puteau scoate din reguli, înșiruiau în porticuri sau pe pereții bisericilor povestiri cu martiri și povestiri evanghelice, care trebuiau să fie elocvente pentru oamenii simpli cărora le erau destinate. Realismul pătrundea astfel în pictură, inventa mișcări ingenioase, dar în special regenera inspirația cu sentimentul viu, nemeditat, de care era stăpînit artistul. Înălțarea de la S. Clemente, din secolul al IX-lea, a fost una dintre primele manifestări surprinzătoare ale genului, iar în secolele următoare i s-au adăugat numeroase monumente, accentuînd tot mai mult acest curent artistic pe care succesul îl făcea necesar. La S. Urbano alla Caffarella, pe la începutul secolului al XI-lea, un întreg ciclu evanghelic, continuat cu vieți de sfinți, zugrăvea în chipul cel mai popular Patimile Domnului și inventa pe de-a-ntregul iconografia caznelor sfintei Cecilia și ale sfîntului Urban, martirii preferați ai romanilor¹. În a doua jumătate a aceluiași secol, frescele de la bazilica inferioară S. Clemente vor povesti, cu mai multă artă, dar nu cu mai puțin sentiment, tot fapte din viețile sfinților, iar frescele din porticul de la S. Lorenzo fuori le mura, de la mijlocul secolului al XIII-lea, introduceau un realism și mai marcat, inspirîndu-se uneori chiar din viața cavalească a timpului. Acest curent, care se poate întîlni mai cu seamă în secolul al XIII-lea pretutindeni în pictura neoficială din Roma², avea chiar un maestru contemporan cu Cavallini, care rezuma în mod excepțional întregul sens al acestei arte populare: Magister Conxolus din Subiaco.

Nu s-a arătat încă suficient cît de mare este contrastul între Conxolus — în care își găsea expresia toată arta romană populară — și arta oficială a lui Cavallini. Dimpotrivă, o tendință preconcepută de a găsi cu orice preț la Roma preludiul Renașterii, i-a făcut pe critici să vadă cel mai strîns raport între manifestările acestor doi artiști. Eroare gravă. Conxolus lucra de fapt în cel mai adevărat sens al Renașterii trecentiste, și este poate cel mai însemnat precursor al artei lui Giotto. Același spirit îi anima pe amîndoi — mai cultivat și mai doct la Giotto — mai naiv și mai proaspăt la Conxolus. Un instinct la fel de ingenuu îi împingea la creații în care observația realistă și vîna narativă nu mai erau înfrîinate de atitudinea rece oficială. Apropierea este atît de mare, încît a putut lesne înșela cercetarea, dealtfel destul de expertă în arta lui Giotto, a unui critic ca Zimmermann, care a ajuns chiar să-i atribuie florentinului picturile de la Sacro Speco³. Iluzia lui Zimmermann a fost fără îndoială prea puțin controlată. Ea este totuși semnificativă; iar un observator atent va putea găsi, de fapt, mai multă asemănare între ciclul din viața sfîntului Francisc din Assisi și scenele din viața sfîntului Benedict de la Subiaco, decît între oricare pictură de Giotto și arta încă arhaică, bizantinizantă, a lui Cavallini.

¹ Pentru aceste fresce și curentul pe care îl reprezentau, vezi Al. Busuioceanu: *Un ciclo di affreschi del sec. XI: S. Urbano alla Caffarella*, în „Ephemeris Dacoromana”, 1924, p. 1—65.

² Observații prețioase asupra acestui curent în pictura romană se află în recentul studiu al lui Hermanin: *Il maestro romano di Giotto*, p. 152 și urm.

³ Zimmermann, *op. cit.* p. 259. Asupra lui Conxolus vezi și H. Thode: *Franz von Assisi*; Cavalcasse: *Storia*, 1866, Vol. I, p. 134; Strzygowski: *Cimabue*; R. Van Marle: *La peinture romaine*, p. 200 și urm.; dar în special Hermanin, în lucrarea: *I monasteri di Subiaco*, Roma 1904, Vol. I, p. 461—485.

Totuși, lucru ciudat, acest remarcabil Magister Conxolus era originar nu din Florența, ci din Roma, aceeași Romă unde îi erau contemporani Cosmații și elevii lor, un Torriti, un Rusuti, un Cavallini. Există așadar ceva revoluționar și la Roma, un germen al acelui spirit pe care ignoranța îl făcea și mai liber, și căruia i-a lipsit doar geniul pentru a deveni triumfător. Magister Conxolus reprezenta acest spirit cu toată simplitatea și naivitatea lui de pictor rustic. Prin urmare, afirmația lui Hermanin, care a găsit afinități stilistice între Conxolus și Cavallini, a fost o eroare, deși i-a înțeles atât de bine pe fiecare dintre ei. Cele două curente romane reprezentate de aceștia sînt atât de profund despărțite, încît n-ar trebui să încapă nici o confuzie. În ele se manifestau două mentalități perfect antagonice, căutînd căi diferite. Erau chiar pe punctul de a și le găsi — mai mult sau mai puțin perfecte — cînd irezistibilul șuvoi al florentinismului le-a înghițit pe amîndouă, contopindu-le în acea exprimare predominantă a artei din Trecento, giottismul²⁹.

O sută de ani mai tîrziu, cînd pînă și la Florența giottismul epuizat ceda locul inspirației umaniste din Quattrocento, doi pictori, florentini fără îndoială, dar care cunoscuseră Roma, aveau să regăsească, cu destulă genialitate pentru a crea o nouă revoluție, vechea formulă plastică descoperită altădată de Cavallini și pierdută apoi atîta vreme. În capela Brancacci de la Florența, întîi Masolino, apoi Masaccio, se întorceau la idealul sculptural al apostolilor de la S. Cecilia. Figuri cu aceeași față pătrată și cu aceeași vigoare leonină, cu staturi pe care expresiile de forță concentrată și severă păreau să le facă și mai înalte, se detașează învăluite în veșminte antice, adînc modelate, ca într-o materie plastică. În ele se anunța o nouă intuiție artistică, o intuiție pe care Florența nu o mai cunoscuse, dar care acum i se impunea dintr-o dată irezistibil. Umbra lui Giotto rămînea departe, cu mult depășită de noua semnificație pe care cei doi artiști o dădeau picturii aproape pe neașteptate. Din revoluția profundă a maestrului trecentist rămînea cîștigată acea totală libertate iconografică ce îngăduia acum crearea continuă de noi tipuri și interpretări ale scenelor sacre, și mai rămînea întoarcerea definitivă către natură, care însemna nu numai aprofundarea imaginii în cadrul realității în care era introdusă, ci și expresia ei de umanitate, prin realismul tot mai accentuat al acțiunilor reprezentate. Dar transformarea completă a picturii către un sens ce devenea tot mai modern necesita încă un element pe care giottismul nu izbutise să-l creeze: *elementul-om*, care alimentase toată arta antichității, iar apoi, pierdut pentru multă vreme, avea să fie regăsit încetul cu încetul. Nu este vorba doar de chipul și de gestul uman; acestea au fost găsite și de Giotto, care le transmisese tuturor contemporanilor săi. Realismul expresiilor giotteschi era însă mai degrabă exterior, redat prin atitudini de durere excesivă, sau prin naive detalii episodice ale vieții. Plastica omului însă — corpul — și expresia lui lăuntrică — sufletul — trebuiau căutate încă, iar descoperitorul lor avea să fie în pictură creatorul acelui umanism care rezuma tot sensul întregii Renașteri.

Iată, într-adevăr, revoluția celor doi florentini. Pentru prima oară după atîta timp, corpul omenesc și expresia lui lăuntrică erau definitiv redobîndite în artă. Figurile severe, cu priviri adînci și cu atitudini care își prelungesc lăuntric semnificația, sînt proiectate în cadrul acestor fresce cu o forță de realizare care le dă ceva statuar, parcă de totală materialitate; trupurile înalte, viguroase, conturate în proporții fără cusur, studiate metodic după realitate, se detașează din planurile succesive ale picturilor cu acea cvadratură puternică ce vorbește pe dată de un canon bine studiat. Aminteau de vechile sculpturi romane, dar

poate și mai mult de apostolii lui Cavallini de la S. Cecilia. După o sută de ani, vechea tradiție clasică, trecînd peste giottismul care îi întrerupsese firul, și-l regăsea, de data aceasta definitiv. Iar relația dintre Masolino, Masaccio și Cavallini, care nu a fost încă studiată de nimeni, nu e lipsită de posibilități³⁰. Cei doi florentini fuseseră într-adevăr la Roma — despre Masolino, Vasari asigură că „pentru a studia”¹, despre Masaccio „pentru a învăța și a-i depăși pe ceilalți”² — într-o vreme cînd picturile lui Cavallini existau încă și admirația populară le aureola cu prestigiul unor miracole. Știm din documente sigure că în 1420, Masolino, care avea atunci 37 de ani, s-a dus la Roma, unde a și executat cunoscutele fresce de la S. Clemente; lucrările lui la capela Brancacci din Florența aveau să înceapă doar cu trei ani mai târziu, în 1423. De la Masolino va fi învățat noua artă și Masaccio, care îl ajutase la S. Maria del Carmine; dar în 1428 avea să plece și el la Roma pe urmele maestrului său. Aceasta se întîmpla nu mult după călătoria lui Ghiberti, primul descoperitor și admirator al operelor lui Cavallini și, totodată, dacă e să-l credem pe Vasari, maestrul lui Masolino.

Există oare, într-adevăr, un contact direct între opera pictorului roman și noua școală inițiată de cei doi pictori florentini la capela Brancacci? Entuziasmul lui Ghiberti pentru Cavallini a avut vreo influență hotărîtoare în orientarea lor? Iată o problemă care ar merita toată atenția. În ce mă privește, nu mă îndoiesc de legătura stilistică dintre picturile lui Cavallini și ale celor doi florentini. Umanismul pictural al lui Masolino și Masaccio trebuie să fi avut măcar o anticipație în concepția picturii cavalliniene. Roma duecentescă n-a rămas deci lipsită de orice legătură cu Renașterea. În orice caz, era o altă perioadă a Renașterii, dincolo de aceea cu care s-a căutat în genere o relație. Umanismul quattrocentesc putea să-și găsească izvorul inspirației în Roma clasicismului și a tuturor vestigiilor antice, mult mai firesc decît arta atît de revoluționară și populară din Trecento. Va trebui să-l sărim pe Giotto și mai bine de o sută de ani de giottism, pentru a regăsi cu adevărat fecunditatea școlii cavalliniene, dispărută atît de brusc în Trecento. Era prima oară cînd școala romană își găsea o prelungire și la Florența. Idealul antic, redobîndit definitiv în artă, făcea inteligibilă viziunea clasică și sculpturală a Romei. Această viziune va putea fi acum îndelung urmărită în pictura italiană, chiar și după Masaccio. Mai târziu, un alt florentin trecut pe la Roma, și care ar fi singur de ajuns pentru a da acestei cetăți a clasicismului prestigiul de eternitate — Michelangelo — nu va face nici el altceva decît să ducă pînă la cea mai înaltă expresie aceeași irezistibilă viziune plastică, rămînînd sculptor și în pictură.

Apendice I

Profit de această ocazie pentru a vorbi în treacăt și de o altă frescă duecentescă, necunoscută pînă acum și care, transpusă pe pînză, se afla în urmă cu cîțiva ani în aceeași bisericuță din Trastevere³, S. Maria in Cappella, despre care am

¹ Vasari, *op. cit.* p. 215.

² Vasari, *ibid.* p. 217.

³ Dintr-o inscripție zgîrîiată în colțul din dreapta jos al frescei, conținînd în chip de iscălitură un nume și data de 23 februarie 1652, am putea, cred, deduce că atunci a fost transpusă fresca pe pînză.

mai vorbit. Tabloul este proprietatea casei Doria Pamphili, și a trebuit să cer să mi-l coboare dintr-un pod al palatului Doria ca să-l fotografiez (fig. 57). De dimensiuni nu prea mari ($1,06 \times 1,32$), foarte deteriorat, dar deloc retușat, este extrem de interesant pentru stilul care ține evident de acea epocă pre-cavalliniană din care există atât de puține exemple la Roma. Subiectul este Fecioara cu pruncul între sf. Ioan și sf. Francisc. Mai arhaic decât cealaltă frescă pe care am văzut-o în aceeași biserică, nu o mai reprezintă pe Fecioară șezând pe un tron cu spătar înalt ci, după moda bizantină, pe un scaun fără spătar, acoperit cu o pernă, totul încadrat într-un oval purpuriu. Nimburile galbene și tivite toate cu câte două cercuri, alb-albastru sau alb-roșu, nu mai sînt în relief, iar urmele inscripției care se mai zăresc deasupra sfîntului Francisc nu indică nici măcar vreun caracter semigotic. Caractere arhaice nu mai puțin evidente prezintă dealtfel și culorile. Conture în roșu închis, umbre verzei, lumini albe. Sub culoarea fețelor, acea *membrana* folosită pentru carnație de toți pictorii medievali, se întrezărește stratul de verde, *prasinus*, care servea totdeauna drept preparație pentru culorile transparente¹. În sfîrșit, pe obrajii sfinților Ioan și Francisc se mai pot vedea petele roșii, caracteristice atât pentru frescele cît și pentru miniaturile din secolele XI—XIII. Nu mai sînt rotocoalele cu conture precise, cum se făceau de obicei și în secolul al XII-lea, ci pete de culori estompate, ale căror margini se contopesc treptat cu culoarea carnației².

Școală romană din Duecento. Iconografia sfîntului Francisc ar fi dealtfel suficientă pentru a o dovedi. Tînăr și fără barbă, sfîntul e zugrăvit după tipul pe care numai Roma i-l dăduse³. Iar stilul întregului tablou dovedește același lucru prin toate amănuntele. Capete rotunde cu ovaluri pline și viguroase, purtînd amprenta unui nobil canon statuar, care în aceste proporții armonioase ale figurilor a supraviețuit unei arte dispărute, apoi acele tipuri familiare tuturor pictorilor romani din a doua jumătate a secolului al XIII-lea. De la Fecioara meșterului Conxolus din Subiaco și pînă la mozaicurile cosmatești sau cavalliniene nu vom întîlni, într-adevăr, decît variante ale aceluiași tipuri.

Cine ar putea fi autorul acestei fresce? Greu de spus. Desenul este ceva mai abil decît maniera rustică a lui Conxolus. Urme cavalliniene sau cimabuești nu există încă. Ne aflăm desigur înainte de 1270, dar nu înainte de 1250. Este vremea maeștrilor cosmatești, titlu generic sub care includem de obicei anonimatul tuturor pictorilor romani din acea vreme. Unuia dintre acești anonimi din al treilea sfert al secolului al XIII-lea, care reflectă încă pictura tradițională romană, trebuie să-i atribuim desigur această frescă.

Apendice II

Pe cînd corectam șpalturile acestui studiu, distinsul cercetător austriac dr. Robert Eisler mi-a furnizat o foarte interesantă indicație, punîndu-mă pe urmele unei copii contemporane a faimoasei fresce de la Aracoeli, pierdută

¹ Teophilus Presbyter: *Diversarum artium schedula*, Liber primus, Paris, 1843, p. 110 și urm.

² W. de Grüneisen: *Sainte Marie Antique*, Roma 1911, p. 158.

³ P. Vittorino Facchinetti: *Iconografia francescana* Milano, 1924, p. 36 și urm.

de atîta vreme. Un document original din 1285, publicat în 1740 de Muratori¹ și conținînd chiar versiunea poetică a legendei lui Octavian cu Sibila, pomenea și de fresca de la S. Maria in Aracoeli, fără a indica însă drept autor pe Cavallini. Codicele mai conținea o miniatură, copie după acea frescă, miniatură reprodusă de Muratori într-o gravură foarte slabă, din care s-ar putea deduce totuși măcar dispozitivul general al scenei.

Aceasta era împărțită în două planuri. Jos, o arhitectură ca un arc triumfal cu mai multe etaje, reprezentînd poate poarta unei cetăți sau a unui palat, în fața căreia, de o parte și de alta, Octavian și Sibila arată cu un gest către Fecioara din planul superior. Aceasta e zugrăvită într-un oval, șezînd cu pruncul în poală, înconjurată de îngeri și nori. Gravura nu ne poate spune nimic în privința stilului. Arhitectura pare destul de arhaică și nu prezintă nici un element gotic. Ar corespunde foarte bine stilului roman din secolul al XIII-lea, dar veșmintele personajelor par mai degrabă inventate de gravorul modern. Doar originalul ne-ar putea spune mai mult.

Originalul există. Dr. D. Fava, directorul Bibliotecii Estense din Modena, a avut amabilitatea să mă informeze că în acea bibliotecă există încă codicele publicat de Muratori, catalogat sub: cod. lat. 461 și indicat de catalogul Expoziției permanente la Nr. 17. La fila 92 se află într-adevăr o miniatură cu Sibila care îi arată lui Octavian pe pruncul Isus. Nimeni n-a luat în seamă această miniatură, a cărei excepțională importanță este evidentă. Nu numai că avem în ea singura reproducere contemporană a unei opere de artă de atîta timp pierdută, dar este totodată și cel mai vechi document iconografic al acestei legende atît de caracteristică pentru Roma medievală. Într-un articol publicat în 1906, în „Ausonia”², Lionello Venturi a enumerat toate vechile ei reprezentări pe care le cunoștea³. Nici una nu este însă mai veche decît miniatura amintită, care ar putea fi considerată o variantă a adevăratului izvor iconografic al acestei legende.

Aflîndu-mă, din păcate, departe de Italia, nu am putut obține o reproducere fotografică a miniaturii. Deci, nu aș putea spune nimic despre caracterul ei stilistic. Data miniaturii (1285) ne-ar îngădui să admitem presupunerea că fresca de la Aracoeli ar fi o operă a lui Cavallini. S-ar putea ca Vasari să fi avut o dată dreptate. Dar n-ar fi imposibil nici ca miniatura să fie reproducerea unei fresce mai vechi, comemorînd legenda de care era legată zidirea bisericii. În orice caz, aceste presupuneri n-ar putea fi controlate suficient decît printr-o examinare directă a miniaturii înseși, sau măcar a reproducerii ei fotografice.

¹ Muratori, *Antiquitates italicæ medii ævi*, vol. III, p. 880 B. Vezi și Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, vol. VIII, p. 1069 și urm.

² Lionello Venturi: *Una rappresentazione trecentesca della leggenda di Augusto e della Sibilla tiburtina*, „Ausonia”, An. I, p. 93—95.

³ L. Venturi citează următoarele reprezentări: un mic panou trecentesc la Muzeul din Stuttgart (Nr. 465), citat și de Cavalcaselle, *Storia*, 1887, IV, d. 286; un basorelief decorînd un arc care încheie altarul din vechea biserică Aracoeli, opera unui rudimentar sculptor roman, poate de la sfîrșitul secolului al XIII-lea sau începutul secolului al XIV-lea (citât și de P. Casimiro Romano, *Memorie*, p. 161); gravura publicată de Muratori. Miniatura de la Biblioteca Estense nu era încă cunoscută de Venturi și a rămas pînă acum inedită.

O MINIATURĂ INEDITĂ DIN SECOLUL AL XIII-LEA ³¹ REPRODUCÎND O OPERĂ PIERDUTĂ A LUI PIETRO CAVALLINI ¹

Vasari, enumerînd operele atribuite lui Pietro Cavallini, insistă în mod special asupra uneia din ele, pe care o consideră drept cea mai importantă: fresca de pe bolta corului de la Santa Maria in Aracoeli, reprezentînd Sibila tiburtină cu împăratul Octavian: „Dar cea mai bună operă făcută de el în acel oraș a fost în biserica Aracoeli pe Capitoliu; unde a pictat în frescă pe bolta absidei mari pe Maica Domnului cu pruncul în brațe, înconjurată de un cerc de soare, iar jos, împăratul Octavian adorîndu-l pe Isus Cristos, pe care i-l arată Sibila Tiburtină; care figuri s-au păstrat mult mai bine decît celelalte în această operă, pentru că acelea care se află pe bolți sînt mai puțin atinse de praf decît cele care se fac pe fațade...”². Din păcate, toate picturile din corul bazilicii aracoeliene aveau să dispară curînd după ce Vasari scrisese aceste rînduri. În 1575, importante lucrări de restaurare au modificat întregul cor al bazilicii, iar în 1565, Niccolò Trometta din Pesaro a fost însărcinat să execute aici noi picturi³. Scena descrisă de Vasari pare să fi existat totuși încă în secolul al XVII-lea, căci Baldinucci afirmă că în 1659 ea putea fi văzută într-o lunetă din refectoriul mănăstirii⁴. După această dată, fresca dispare definitiv.

Frecvente erori ale lui Vasari în privința operelor atribuite lui Cavallini, precum și tăcerea păstrată în această privință de Ghiberti — principala sursă referitoare la maestrul roman — au dus chiar la îndoiala că această operă ar aparține într-adevăr lui Cavallini. Ea a fost de aceea uitată încetul cu încetul, sau neglijată chiar de istoricii de artă.

O întîmplare fericită ne-a pus pe urmele unei copii contemporane a faimoasei fresce. Dr. Robert Eisler mi-a atras acum cîțva timp atenția asupra unui document publicat în 1740 de Muratori, care menționa fresca de la Aracoeli, fără a-l numi însă pe Cavallini drept autor al ei. Este vorba de un manuscris din 1285, care cuprinde o

Revue Archéologique, Paris, 1929. Traducere din franceză.

¹ Pentru toată această problemă a se vedea: Al. Busuioceanu, *Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento*, Apendice II, în „Ephemeris Dacoromana”, III, 1925, p. 405—406.

² Vasari: *Le vite*, ed. Milanese, 1878, Vol. I, p. 539.

³ P. Casimiro Romano: *Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria in Aracoeli*, Roma, 1736, p. 30 și 141.

⁴ F. Baldinucci: *Notizie de' professori di disegno da Cimabue in quà*, Florența, 1768, Vol. II, p. 11

versiune poetică a legendei Sibilei Tiburtine, și este ilustrat cu o miniatură reproducând fresca de la Aracoeli¹. Muratori a publicat chiar o gravură după această miniatură, gravură destul de slabă care nu îngăduie o apreciere a stilului acestei opere. Cît despre original, care nu fusese menționat de nici unul din istoricii lui Cavallini, rămăsese încă necunoscut.

Cercetări ulterioare ne-au permis să îl regăsim la Biblioteca Estense din Modena (cod. lat. 461). La pagina 92 a manuscrisului figurează miniatura copiată de Muratori²; ea corespunde întru totul descrierii lui Vasari.

Scena este împărțită în două planuri. În partea de jos, o arhitectură convențională reprezintă o poartă mare, flancată de două turnuri cu cîte două etaje încununate de niște edicule. Este probabil poarta unui palat, sau a unui oraș; ar fi greu de recunoscut chiar imaginea Capitoliului, unde era localizată legenda. În fața acestei porți se află două personaje în veșminte antice: împăratul, care poartă o coroană pe cap, și Sibila, ținînd o carte, stau de vorbă cu însuflețire³. Amîndoi arată spre chipul Fecioarei, care ocupă planul de sus al miniaturii. Așezată pe un tron fără spătar, ea ține pe genunchi pe copilul Isus, avînd de fiecare parte cîte un înger. Madona este încadrată într-un oval făcut din nori stilizați. Scena nu este însoțită de nici o inscripție.

Este cazul să considerăm că această imagine ar fi cu adevărat reproducerea unui original de Cavallini? Iată un lucru mai greu de spus. Data și stilul miniaturii n-ar contrazice o asemenea ipoteză. Anul 1285 corespunde epocii în care pictorul era ocupat cu lucrările sale de la S. Paolo fuori le mura, și este probabil că începuse să lucreze la Roma încă din 1273, cînd prezența lui este semnalată la S. Maria Maggiore, alături de Cimabue, care i-a fost probabil maestru⁴. N-ar fi așadar imposibil ca el să fi lucrat atunci și la S. Maria in Aracoeli. Pe de altă parte, stilul miniaturii nu contravine caracteristicilor primelor opere ale lui Cavallini. Arhaismul arhitecturilor bizantine se regăsește în toate picturile din acea epocă, și poate fi recunoscut și în copiile care s-au păstrat după frescele executate de Cavallini la S. Paolo. Este adevărat că în arhitecturile operelor sale ulterioare se remarcă forme mai logice, precum și alte detalii decorative decît frunzele stilizate care împodobesc arhitectura din miniatura de față. Dar nu este imposibil ca miniaturistul să fi modificat modelul pe care îl copia, introducînd cîte ceva din propria lui imaginație. Faptul care ar putea suscita o îndoială mai serioasă ar fi tăcerea lui Ghiberti, care nu vorbește de nici o frescă cavalliniană la Aracoeli. Se știe cît de exacte sînt informațiile florentinului în privința lui Cavallini și se cunosc de asemenea multiplele erori ale lui Vasari asupra acestui subiect. Ar fi chiar de mirare să nu fi existat la Aracoeli nici o reprezentare anterioară secolului al XIII-lea a acestei legende, atît de intim legată de însăși zidirea bisericii. Dar ne aflăm aici în domeniul ipotezelor, iar miniatura singură nu poate rezolva problema. Să dăm așadar crezare afirmației lui Vasari, pînă la proba contrarie,

¹ Muratori: *Antiquitates ital. med. aevi*, Vol. III, p. 880 B; vezi și Muratori: *Rerum ital. script.* Vol. VIII, p. 1069 și urm.

² Datorăm aceste informații amabilității dr. Fava, directorul Bibliotecii Estense; fotografia pe care o reproducem în articolul de față, și care ne-a fost împrumutată de dr. Eisler, se datorește bunăvoinței d-lui Emmanuele Barrabino din Genova.

³ Cartea era atributul tradițional al Sibilei Tiburtine. Iconografia evului mediu urma, în această privință, un pasaj din Lactantiu care, menționînd-o pe Sibila Tiburtină, adăuga: „quae Tiburi colatur ut dea juxta ripas amnis Anienis, cujus in gurgite simulacrum ejus inventum esse dicitur, tenens in manu librum”. Lactantiu: *De divinis institutionibus*, lib. I, cap. VI.

⁴ Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 265 și urm.

Dacă problema aceasta nu poate fi rezolvată, miniatura prezintă însă și un alt interes, care o face prețioasă prin ea însăși. Ea păstrează cea mai veche reprezentare iconografică a acestei legende atât de caracteristic romană. Lionello Venturi a publicat un mic studiu asupra iconografiei acestei scene, citind toate exemplele care îi erau cunoscute¹. El nu indica decât trei reprezentări, datînd din evul mediu: 1. un mic panou de la Muzeul din Stuttgart (nr. 465), datat din 1358 și atribuit de Venturi lui Paolo Veneziano (citată și de Cavalcaselle); 2. un basorelief, astăzi pierdut, care decora altădată arcada unui retablu de la Aracoeli, și pe care îl socotește, după P. Casimiro, drept opera unui grosolan marmorar roman de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, sau poate începutul celui de al XIV-lea; 3. gravura publicată de Muratori, al cărei original îi era necunoscut². Venturi atribuia acestor reprezentări două izvoare diferite: unul mai recent și mai complet, reprodus în panoul de la Stuttgart și recunoscut de Venturi în *Leggenda aurea* a lui Jacopo da Voragine; celălalt, mai vechi, este cel din gravura publicată de Muratori și reprodusă incomplet și de marmorarul roman. Este evident că sursa acestora nu era alta decât fresca de la Aracoeli, care constituia, ca să spunem astfel, modelul oficial al scenei respective.

Să fi fost, de asemenea, această frescă prima elaborare iconografică a legendei? Ar fi greu de afirmat. În orice caz, ea furniza prototipul definitiv, prototip care ne-a fost din fericire păstrat în miniatura descrisă mai sus.

¹ Lionello Venturi: *Una rappresentazione trecentesca della Leggenda di Augusto e della Sibilla Tiburtina*, în „Ausonia”, I, 1906, p. 93 și 95.

² El nu cita fresca de la Aracoeli, dar enumera alte cîteva reprezentări mai recente: o frescă pierdută a lui Ghirlandaio, care decora arcada capelei Sassetti de la S. Trinità din Florența (menționată de Vasari); o frescă de Peruzzi la Fontegiusto; un tablou de Falconetto la Muzeul din Verona, și un tablou din colecția Layard din Veneția, pe care îl atribuia unui elev al lui Cima da Conegliano. Asupra originalului d'Este, Venturi remarcă: „Nu mai există nici urma acestui codice în Biblioteca Estense”. Pentru operele flamande și franceze care reproduceau în secolele XV și XVI această scenă, inspirîndu-se din alte surse, vezi Em. Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, Paris, 1929, p. 255 nota 5.

PICTURA ITALIANĂ ÎNAINTE DE CIMABUE¹

Era o vreme când istoria primei renașteri a picturii italiene se începea cu Cimabue. Piatra aceasta de unghi, pe care avea să se clădească îndelung, o așezase însuși Vasari. Era chiar cuvîntul de început al acelor minunate *Vieți* în care și greșelile sînt prețioase celor ce clădesc astăzi istoria pe urmele lui: „Sub nesfîrșitul potop de rele ce doborîse și înecase biata Italie, nu numai că se năruiseră toate monumentele vrednice de acest nume, dar ce era mai rău, pierise cu desăvîrșire orice meșter, cînd prin voia lui Dumnezeu se născu în cetatea Florenței, la anul 1240, ca să dea cele dintîi lumini meșteșugului picturii, Giovanni, numit Cimabue, din nobila familie a Cimabuilor cunoscută în vremea aceea”². Greșeala lui Vasari a fost de mult înlăturată. Cercetătorii moderni³², care au avut și mai au încă de îndreptat din spusele istoricului aretin, au lămurit încetul cu încetul urma mult mai îndepărtată a acelei „dintîi lumini” a meșteșugului picturii în Italia. Cu două și cu trei sute de ani chiar înaintea florentinului, ceva din spiritul lui îndreptat spre înțelesuri noi se simțea sfios, neștiutor de propria-i îndrăzneală, în multe fresce zugrăvite nepretențios și anonim, adeseori de mîini umile de țărani, în pridvoarele vechilor basilici ale Romei, în umbra zidurilor mănăstirești sau în modeste biserici de țară.

Pe unele le-au scos abia tîrziu la iveală arheologii. Mîna isteată a multora dintre ei a fost într-adevăr fericită. Pe lîngă cele mai multe însă, cercetătorii sau curioșii au trecut îndelung fără să le vadă. Abia în urmă critica le-a scos și pe acestea la lumină. Istoria picturii italiene și-a adăugat astfel un capitol întreg al „originilor”. Între Cimabue și pictura „bizantină” a evului mediu italian sînt acum cel puțin două sute de ani de căutări și începuturi ale unei arte noi.

Am putea coborî pînă în secolul al IX-lea, secol de adîncă ignoranță și inerție morală ca și artistică. Italia întreagă se găsea ca sub apăsarea unei nopți, iar Roma însăși își pierduse pînă într-atîta prestigiul, încît un împărat ca Mihail al Bizanțului putea să scrie papei Nicolae I și să-l întrebe cum de nu se rușina să

¹ Capitol dintr-un studiu mai întins asupra *Primitivilor italieni*.

² Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Ed. Milanese. Florența, 1878, vol.I, p. 247

Roma, București, 1929, an VIII nr. 3 și IX nr. 2.

mai folosească limba latină, limbă pe care „nu o mai vorbesc decât barbarii și Sciții”. Bietul papă îi răspundea cu demnitate, și într-o latină încă destul de corectă, minunându-se și el cum un împărat care se intitula „roman” putea să nu cunoască și să disprețuiască limba propriilor lui supuși, limba lui Cezar, a lui Cicero și Vergiliu, în care se scrisese odinioară pe stîlpul crucii din Golgota titlul de martiriu al Mîntuitorului¹.

Dar apărarea papei rămînea neputincioasă cînd în Roma însăși ea nu mai putea găsi decât slabe ecouri. Neștiința era, într-adevăr, atît de mare pînă și în cler și mînăstiri încît, cum mărturisește alt document, nici episcopii nu mai știau să se iscălească. Mînăstirile și bisericile muzezeau în umbră, se înconjurau de ziduri crenelate pentru asediile care nu erau rare, sau își trimiteau călugării să cerșească o milostivire ce nu se mai ivea de la sine. Arta își pierduse înțelesul, iar cînd pe urma deselor pîrjoluri ce mistuiau uneori casele Domnului pînă în temelii, vreun abate rămas fără gospodărie ori speriat de pîrjolul și mai cumplit al Gheenei care îl aștepta, se hotăra să ridice vreo mînăstire nouă pe ruinele celei distruse, atunci ignoranța și neîndemînarea își scriau urmele și în piatră, pentru lauda lui Dumnezeu, pe care vremurile îl sileau să se mulțumească și cu mai puțin. Vreun capitel împodobit cu flori neînțelese, abia zgîriate în piatră, vreun animal ciudat care vrea uneori să aducă a leu dar ieșea mai puțin decât un vițel, săpat în cadrul vreunei uși ori pîndind din muchia unui pilastru, vreun arc potrivit strîmb între coloanele unui claustru îți vorbesc îndată de simplitatea îngerească a meșterilor care le ciopleau.

Pictura nu era nici ea mai fericită. Vechiul meșteșug al frescelor romane, care din vremea scenelor păgîne de la Pompei, pînă la Catacombe și pînă tîrziu în picturile absidale ale bazilicilor se păstrase cu același proaspăt sentiment de viață și cu același plastic caracter uman, era de mult pierdut. Ultimele opere pe care le mai putuse inspira fuseseră frescele de la începutul secolului al VIII-lea, zugrăvite în vremea papei Ioan al VII-lea la Santa Maria Antica în Forul Roman³³. În rest, tipicul bizantin pătrunsese pretutindeni, aducînd cu el formule gata alcătuite pentru meșteri care nu mai știau nici măcar cum e omul. Sfinți țepeni, cu mîini frînte de la cot, ținînd în ele cărți ce seamănă mai degrabă a lădițe, sau binecuvîntînd grecește; Cîrstoși șezînd pe globul lumii sau în jîlturi împodobite, dar fără urma vreunei expresii în ochii peste măsură cășcați; sfinte Fecioare care abia țin cu două degete de umăr vreun Cristos copil, ce ar părea că le stă în poală dar este suspendat în aer, umplu bisericile mari și mici, străjuiesc altarele și ușile, nemișcați, cu priviri ce se pironesc asupra-ți fără a-ți spune nimic, asemenea unor stafii.

Pictură bizantină numai fiindcă proveniența ei era din Răsărit. În realitate, ea încetase de mult să se îmbogățească măcar din modelele Bizanțului, unde știința artiștilor nu era de disprețuit. Italia își pierduse contactul direct cu împărăția de la Răsărit. Din secolul al VIII-lea chiar, luptele iconoclaste îndepărtaseră cu totul Răsăritul de Apus. Și dacă în jurul Romei, la Grotta Ferrata, ori în inima cetății chiar, la Santa Maria in Cosmedin, călugări greci goniți de prigoanele de la Bizanț se așezaseră de mult întemeind adevărate vetre orientale în inima Italiei, ei își pierduseră contactul viu cu centrele artistice ale Orientului de atunci. Modelele odinioară importate prin Ravenna și treptat degenerate se

¹ J. Gregorovius: „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, vom V bis zum XVI Jahrhundert”, Stuttgart, 1890, vol. III, p. 142 — 143. Tot în Gregorovius și alte documente relative la obscurantismul clerului italian în această epocă.

repetau de la un loc la altul, se reproduceau aidoma, cu singurele variante pe care le mai puteau da neîndemînarea sau graba fiecăruia.

Și totuși, ici și colo prindea să se ivească cîte un început de expresie care rupea rigiditatea liniilor, strecurînd uneori și înțeleșuri mai vii în formele copilărește încondeiate. Era începutul unui gînd încă înconștient, dar pe care ai fi putut să-l simți cum se pregătea să iasă la lumină. Unde întîi, e greu de spus. Destul de timpuriu însă, și încă din vremea celei mai întunecate ignoranțe.

Sfîntul Clement din Roma ³⁴. Bazilica azi subpămînteană este clădită din secolul al IV-lea, poate chiar pe locul casei acestui sfînt. Deasupra ei, la începutul veacului al XII-lea, papa Pascal al II-lea ridicase altarul nou pe care generozitatea cardinalilor și a papilor de mai tîrziu avea să-l împodobească cu atîtea bogății. Abia tîrziu, în secolul trecut, cazmalele călugărilor irlandezi aveau să-i descopere iar urma. Azi, la lumina slabă a lămpilor electrice, pe zidurile umede și goale, poți citi aproape întreaga istorie a picturii romane din vremea aceea. Mîini diferite au zugrăvit cam din secolul al IX-lea scenele naive, așezate aproape la întîmplare, unde și cît le-a permis locul.

Una dintre ele merită mai ales să fie privită mai de aproape. Scena Înălțării Domnului, care încheie o serie mai lungă de tablouri evanghelice. Vremea a distrus-o în mare parte, transformînd-o într-un mizer rest arheologic. Destule amănunte însă, și dintre cele mai caracteristice, sînt încă în stare să dezvăluie unui ochi atent ceea ce începea să fie uneori neașteptat în viziunea acestor pictori anonimi. Iconografic scena nu se deosebește prin nimic de obișnuitul tipic bizantin. Isus, glorificat în curcubeul simbolic, este înălțat la cer de îngerii care zboară în dreapta și în stînga lui. Dedesubt, Fecioara pe o înălțime își întinde brațele în semn de rugăciune mare spre Mîntuitor; jos, grupurile apostolilor îngrămădiți de o parte și de alta încheie simetric scena, întocmai ca în icoanele bizantine.

Ce lucru extraordinar s-a întîmplat însă? Ce vînt neobișnuit a trecut printre apostolii ce se înșiruiau alături nemișcați și asemănători unul cu altul, iar acum sînt agitați ca de o furtună? Trupurile lor se frîng cu violență și se răsucesc înspăimîntate, brațe se ridică înspre cer însoțind parcă strigăte, fețe se ascund în palme de teama de a nu vedea ochi înfricoșați se întorc căutînd undeva scăparea. La picioarele Mariei, sfinții Petru și Pavel, încovoiați, nimiciți de teamă, se feresc parcă gata de a fi striviți de cerul ce stă să cadă asupra lor.

Minunată naivitate a cine știe cărui zugrav anonim, care încerca neîndemînat să spună pentru prima oară ceva! Liniile lui îngroșate fără dibăcie se mlădiau mai mult decît trebuia. Gîndul timid, nepriceput să-și rostească tîlcul, se folosea de violență, din teama de a nu spune prea puțin. Înălțarea Domnului, pe care el și-o închipuia poate în sine altfel, lua sub penelul său înfățișarea unei catastrofe, în fața căreia apostolii se agitau înspăimîntați și neputincioși. Era barbar, dar era în sfîrșit o expresie, și între cele dintîi, printre miile de chipuri moarte și de scene fără noimă care acopereau bisericile din acea vreme.

Să însemnăm deci, fiindcă reprezintă o dată, chipul papei zugrăvit în marginea acelei scene, Leon al IV-lea, pe care nimbul pătrat și albastru din jurul capului îl arată a fi fost încă în viață în timpul zugrăvirii frescei — jumătatea veacului al IX-lea.

Asemenea licăriri însă, repede stinse, și pe care trebuie să le punem mai mult pe seama întîmplării, erau rare de tot. Cercetătorii atenți încep să le descopere ici și colo, fără legătură între ele, fără urma vreunei conștiințe artistice mai

lămurite, fiind mai mult părerea unui gând căruia adesea nici nu știi dacă i se cuvine vreo însemnătate. Iar când se ivesc, destul de timide, în gestul exagerat al vreunui personaj, în chipul mai aproape de omenesc al vreunui sfânt, ori în vreo scenă inspirată și din alte izvoare decât din tipicurile obișnuite, barbaria formelor este încă atât de mare, încât expresia artistică se află mai mult în închipuirea noastră, decât în umila nepricepere a mâinilor ce le zugrăveau. Va trebui să așteptăm mai bine de un secol, pînă în preajma anului 1000, și va trebui să părăsim uneori Roma pentru bisericile mici de țară din împrejurimi, ca să întîlnim urme mai evidente și mai numeroase ale unei transformări pînă acum abia întrezărită.

Către sfîrșitul secolului al X-lea, și în secolul următor mai ales, urmele acestea se fac din ce în ce mai dese, mai puțin întîmplătoare, lămurind o anume înclinare a gustului popular neîntîlnită încă în epocile mai vechi. Bisericile din întreaga Italie, îndeosebi cele din regiunea Romei, se acoperă cu lungi cicluri de picturi reprezentînd povestiri din Evanghelie sau din viețile martirilor. În serii nesfîrșite, ele se desfășoară fie de-a lungul navelor, fie în spațioasele porticuri romanice, înlocuind galeriile de sfinți rigizi și izolați care umpleau pînă atunci bisericile. Un gust de povestire, și de povestire pe înțelesul tuturor, pe care zadarnic l-am căuta în vechile tradiții, se ivea aducînd cu el și o mentalitate nouă, ușor de citit din toate manifestările ei. Un realism dus uneori pînă la cruzime, o căutare de a exprima mai ales ceea ce este omenesc în povestirea evanghelică, prin amănunte care o apropie de viața profană de fiecare zi, și mai ales o înclinație de a zugrăvi tot ce e suferință omenească în povestirea evanghelică, dau un caracter cu totul nou artei din vremea aceasta.

Patimile Domnului, cu atîta grijă ocolite altădată, reprezentate mai mult în aluzii sau în scene care să nu poată știrbi cu nimic din demnitatea Mîntuitorului, erau acum cu ardoare căutate și descrise în toate amănuntele, în locurile cele mai vizibile ale bisericilor. N-a rămas bisericuță cît de neînsemnată care să nu-și aibă „Evanghelia”, sau măcar „Patimile” ei înșirate în mici compartimente alăturate, întocmai cum în cărțile ce se scriau pe piele de vițel, se înșirau miniaturile. Iar fiindcă Evangheliile citite din altar nu ofereau destule motive de inspirație, nu dădeau tocmai ce era mai omenesc în viața Mîntuitorului, se cercetau cu de-amănuntul și evangheliile apocrife, cărțile născocite de imaginația aprinsă a scriitorilor din primele veacuri creștine, căci în ele pictorul putea găsi cu amănunte uneori drastice întreaga descriere a nașterii Domnului, și minunatele întîmplări ale fugii în Egipt, și faptele Mariei, ca și atîtea destăinuiri noi despre patimile Mîntuitorului. Uneori, în alte apocrife, el putea găsi chiar fapte dintre cele mai extraordinare, care lipseau cu totul din cărțile oficiale, cum era călătoria lui Isus la iad și mîntuirea simbolică a lui Adam¹.

Toate aceste scene care colorau închipuirea populară, dînd uneori o notă romantică povestirii evanghelice, se împerecheau cu vechile scene consacrate oficial, împrumutau elementele lor iconografice, dar le modificau destul de des, inventînd o seamă de amănunte realiste pline de vivacitate, care sporeau interesul întregii povestiri. Scena Bunăvestirii, de pildă, nu se mai petrecea numai între înger și Maria, ca în vechile reprezentări; pictorul de la începutul veacului al XI-lea inventa încă un personaj, servitoarea Mariei, care pe jumătate ascunsă după o perdea, se ivea în pragul casei iscodind convorbirea Fecioarei. Alteori, în reprezen-

¹ Textele apocrife au fost publicate și comentate de Tischendorf: *De evangeliorum apocryphorum origine et usu*, Hagae 1851, și *Evangelia apocrypha*, Lipsiae, 1876.

tarea patimilor Domnului erau întrebuințate mijloace și mai drastice, pentru a face scenele expresive. În episodul prinderii lui Isus, Petru se mulțumea odinioară, pentru a respecta cuvintele Evangheliei, să ridice doar sabia asupra lui Malchus, servitorul lui Pilat; acum este înfățișat chiar în clipa când îi taie urechea, și nu cu spada, ci cu un cuțit, iar sîngele curge șiroaie. Figura lui Isus însuși nu e scutită de cruzimea acestui realism, căci nu este rar, de pildă, să întilnești în scena drumului pe Golgota un Cristos nu numai doborât de greutatea crucii dar, spre o umilință și mai mare, tras cu brutalitate de un ștreang, care e petrecut în jurul gîtului.

Din același gust de a povesti în amănunte suferințele cele mai crude ale creștinismului erau reînviată cu sîrguință toate istoriile martirilor, dîndu-li-se pretutindeni locurile cele mai de onoare în biserici. Așa cum nu se mai afla bisericuță care să nu-și aibă „evanghelia” ei, nu se mai afla nici una care să nu-și aibă istoria martirilor ei. Nu numai a celor mari: sfîntul Ștefan, sfîntul Laurențiu, sfîntul Sebastian nu mai izbuteau să-i mulțumească pe creștinii care ardeau de închipuirea altor suferințe și mai extraordinare. Se cercetau faptele celor mai obscuri martiri, adeseori fiind suficientă doar o vagă legendă, pentru a descrie apoi cu amănunte care zbîrleau părul, tot ce pătiseră pentru credință. Sfînți prăjiți de vii, sfînți jupuiți, sfînți fierți în vreo căldare mare, sfîșiați de căngi ori purtîndu-și singuri pe palme capul retezat, se iveau acum la fiecare pas, biciuind imaginația, urmărind gîndurile credincioșilor ca o obsesie însîngerată. Iar cum obsesiile sîngeroase sînt dublate întotdeauna de nostalgii duioase și idilice, nu era deloc rar ca între scenele sîngeroase să întilnești și cine știe ce imagine cîmpenească ori familiară, stîngaci zugrăvită, însă plină de lirism și de naivă poezie aproape copilăroasă. Sentimentul profan își făcea astfel loc ori de cîte ori putea, înviora închipuirea cu imagini noi ce se lăsau încet, încet descoperite și ducea arta încă umilă a acestor meșteri pe alte drumuri decît cele ale tipicurilor teologice de odinioară.

O înșirare a monumentelor păstrate din această vreme n-ar fi poate prea lungă dacă ea n-ar face decît să repete în alte variante caractere ce se pot găsi în fiecare dintre ele. La San Bastianello pe Palatin, în mijlocul Romei (frescele de la sfîrșitul secolului al X-lea, azi dispărute, sînt cunoscute însă din copiile vechi păstrate într-un codice la Vatican); la San Urbano alla Caffarella, în marginea Romei, sau și mai departe, la Sant'Angelo in Formis ³⁵, aceleași cicluri caracteristice acoperă pereții, povestind cu vioiciune patimile Domnului sau istorii a mănunchi de martiri. Ne vom opri la unul singur dintre ele, cel mai întins și totodată și cel mai caracteristic, fiindcă vom găsi în el toate elementele acestei arte încă rudimentare, în care gîndul popular își căuta expresia.

Sant'Urbano alla Caffarella ³⁶ este o bisericuță părăsită, la care nici Bedekerul, nici ciceronele roman nu prea știu să te îndrepte, deși nicăieri în Campania romană nu s-a păstrat mai vie și neatinsă priveliștea de acum aproape două mii de ani. Se află dincolo de Poarta sfîntului Sebastian, între Via Appia antică și Via Latina: un templu rustic, vechi din timpul Antoninilor, desprinzîndu-și silueta încolonată din mănunchiul de ploi și salcîmi ce adumbresc tăpșanul unei mici coline. În secolul al II-lea al erei noastre aici era domeniul unei vile a lui Herodian Atticul, sofistul nespus de bogat, preceptorul viitorilor împărați Marc Aureliu și Lucius Verus, iar în 143 consul la Roma. După moartea tragică a soției sale, Annia Regilla, Herodian îi ridicase acest templu în locurile ei familiare. Annia Regilla era reprezentată în marmură, asemenea unei nimfe, urmînd pe zeița ei patroană, Ceres. Apoi, tradițiile creștine au legat lăcașul de amintirea sfîntului Urban, martirul care

și-ar fi găsit acolo refugiul în vremea persecuțiilor din timpul lui Marc Aureliu. Amintirea aceasta a dus apoi și la transformarea templului de mult părăsit, în biserică închinată sfântului Urban.

Urma acestei consacrări se mai păstrează încă în mica criptă a bisericii. În fundul unei ocnițe întunecate, la lumina slabă a lumînării care le va da pentru o clipă viață, se pot desluși chipurile primilor sfinți venerați în noul lăcaș creștinesc. Țepene și hieratice, cu ochi lipsiți de privire holbându-se neputincioși în întuneric, cu gesturi ce nu pot vorbi deși se silesc din răspuțuri să se facă înțelese, își apar din nimburile mari, tivite gros, asemenea unor ciudate închipuiri primitive, pe care nu mai știi dacă pietatea ori superstiția le-a așezat în acea ascunzătoare: Fecioara cu pruncul în brațe, între sfântul Ion și sfântul Urban. Amănunte iconografice și stilistice pe care le-am studiat în altă parte și nu e locul să le reproduc aici¹, lămuresc epoca acestei umile și subterane devoțiuni ce venea să înlăture luminoasele sculpturi păgine de altădată: sfârșitul secolului al X-lea și totodată — ceea ce este și mai vrednic de remarcat — sfârșitul artei înseși, care, îndelung secătuită de prescripții și canoane, se întorcea, cînd știința acestora, era pierdută, la rudimente tot atît de primitive și de barbare, ca și întreaga epocă ce le dădea naștere.

Cîțiva ani mai tîrziu însă, tot la Caffarella, aceeași umilă ignoranță țărănească ajunsă îndrăzneată poate prin inocență, în orice caz eliberată cu totul de știința bătărană a zugravilor de meserie, avea să încerce și limbajul nou pe care îl vom întîlni ici și colo din ce în ce mai dezlegat. De rîndul acesta, mîna hotărîtă a meșterului cuteza să zugrăvească la lumină: întregul interior al templului, sub bolțile pe care a mai rămas încă urma structurilor antice, este încins de două ori cu briul colorat al frescelor ce se desfășoară în compartimente egale, suprapuse. Tainica bisericuță a sfântului Urban, cercetată doar de plugarii și păstorii din Campania, își avea acum și ea nu numai „evanghelia” ei, dar și istoriile celor mai populari dintre martirii Romei, sfântul Urban și sfînta Cecilia, lîngă care era păstrat un loc și pentru sfîntul Laurențiu, cel prăjit pe grătar, și pentru alți sfinți mai mici, cărora călăi neîndurători le retează brațele și capetele.

„Istoriile” sînt și azi tot atît de vii ca și odinioară, deși mult mai tîrziu, în secolul al XVII-lea, o mîna puțin pricepută a încercat să le refacă. Vom găsi în ele toată verva născocitoare a aceluia gust de a povesti despre care aminteam mai sus; vom regăsi toată cruzimea sîngerioasă ce tulbura imaginația și pietatea populară; iar într-o scenă sau două, în imagini simple și rustice, și acel fraged sentiment al vieții, pe care povestirea încărcată de alaiul evanghelic nu-l îngăduia întotdeauna. Dar vom găsi și ceva mai mult: o expresie stilistică nu mai puțin surprinzătoare prin spontaneitatea cu care izbutește să dea viață scenelor naive și desenate fără pricepere. Vivacitatea și varietatea compozițiilor impresionează de la prima privire. Figurile sînt distribuite liber, într-o abundență de atitudini uneori destul de îndrăznețe, pe care zadarnic ai încerca să le cauți în picturile de altădată. Corpurile lungite, înfățișate în mișcări expresive, și-au pierdut pînă și fizionomia tradițională bizantină, amintind mai degrabă chipurile din miniaturile lombarde sau de dincolo de Alpi. Gustul împodobirii excesive a veșmintelor și tronurilor a dispărut și el. Costumele simplificate tind către același realism pe care îl vedește întreaga concepție a povestirii.

Cîtă îndrăzneală era însă în încercarea aceasta țărănească de a închipui istoria creștină nu vom putea înțelege bine decît cercetînd cu de-amănuntul

¹ Al. Busuioceanu, *Un ciclo di affreschi del secolo XI: S. Urbano alla Caffarella*, în „Epheméris Dacoromana” Roma, vol. II, 1924, p. 1—65.,

scenele cu totul inedite ale istoriei martirilor de la Caffarella. Viața sfintei Cecilia și a sfântului Urban nu fuseseră încă niciodată zugrăvite în vreo biserică. Meșterul de la Caffarella le inventa el însuși. „Actele” celor doi martiri îi stau bine-nțelese în ajutor; dar trebuie să urmărești de la o icoană la alta toată istoria picturii vechi creștine, ca să-ți dai seama ce faptă mare însemna, în vremea aceasta de adâncă neștiință, o asemenea încercare de a imagina fără modele o istorie complicată, care trebuia să fie înțeleasă și de cei mai simpli credincioși. Picturile de la Caffarella sînt din acest punct de vedere primul indiciu neîndoielnic al drumurilor noi pe care intra arta italiană. Meșterul lor, „Fratele Bonizzo”, care le semna în anul 1011, este desigur prea umil ca să poată fi trecut printre numele de seamă ale acestei arte, dar inspirația lui rustică și îndrăzneala naivă de a potrivi istoriile sfinte după viața populară a semenilor lui erau aceleași virtuți din care avea să iasă, nu mult mai târziu, înnoirea întregii picturi italiene.

Către sfîrșitul secolului al XI-lea libertatea acestor meșteri populari față de tipicurile severe și înțepenite ale artei oficiale începe să fie atît de îndrăzneată, încît inspirația lor izbutește uneori să realizeze chiar opere de o valoare remarcabilă. Nu vom căuta, firește, asemenea realizări tocmai în locurile cele mai ilustre ale cultului oficial. Căci pictura „bizantinizantă” sau de-a dreptul grecească era încă în floare în cele mai multe dintre marile bazilici sau în mănăstirile din Roma și chiar din restul Italiei. Cuiburi de iradiație grecească se găseau mai pretutindeni în peninsula, prin călugări ori meșteri anume aduși din patria lor orientală; ca să nu mai vorbim de Italia de sud, populată pînă târziu de călugări și anahoreți vasilieni, sau de Veneția unde atunci se înălța și avea să fie consacrată toată splendoarea bizantină a Bazilicii San Marco. Dar la Roma chiar, și în multe din mănăstirile risipite prin Italia, meșterii și călugării greci erau acasă la ei. Școala greacă avea și un centru de netăgăduită valoare la Montecassino, unde abatele Desiderius, ajuns mai târziu papă, concentrase meșteri mozaicari și pictori dintre cei mai de seamă, aduși de-a dreptul de la Bizanț. Viața populară își căuta însă expresii noi, în afara sugestiilor acestui riguros tradiționalism ecleziastic, și izbutea uneori să-și exprime gîndurile în forme care surprind și astăzi prin vioiciune și elocvență.

Exemplele cele mai vii și mai ilustrative pentru această artă de esență aproape profundă le vom găsi tot în subteranele de la San Clemente ³⁷: un ciclu de picturi ulterior celui descris mai sus, zugrăvind în patru mari panouri scene legate de sfinții cei mai venerați în străvechea bazilică: sfîntul Clement, sfîntul Alexis și sfîntul Ciril. Poporenii umili din jurul mănăstirii, un Beno di Rapiza, locuitor al cartierului prin anul 1080, și o măcelăreasă Maria (numele lor sînt însemnate în latină pe inscripțiile votive), dedicau aceste picturi sfinților pomeniți, din dragoste pentru ei, „din frică de Dumnezeu”, sau din grija „pentru tămăduirea sufletului”. Erau tot atîtea gînduri personale care dădeau oarecum acestor picturi un sens actual și o valoare realistă, neobișnuite în ilustrația teologală și abstract simbolică a artei oficiale.

Gustul pictorului ca și al donatorului pios se îndrepta astfel tot către narațiune, către ce putea fi mai viu și mai direct în reprezentarea religioasă. Scenele erau alese pentru a fi cît mai impresionante prin patetic, prin violență sau prin extraordinarul întîmplărilor. Pictorul le adăuga imaginația sa naivă dar îndrăzneată și cruditățile unui realism pe care sinceritatea îl făcea deosebit de elocvent.

Una din scene înfățișă, de pildă, cel mai ciudat miracol legat de viața sfîntului Clement: salvarea unui copil rămas viu în fundul mării, în locul unde fusese

aruncat sfântul. Îngerii ridicaseră din adîncul apei templul în care mama avea să-și regăsească copilul înghițit de ape. Coloane subțiri, ca într-o pictură pompeiană, îl susțin și draperii ușoare atîrnă de sub arcurile frumos rotunjite. Împrejur e apa. Dar pictorul nu știe să o redea. El o reprezintă trăgînd linii drepte și paralele, îndărătul cărora se văd pești înotînd. Întreaga arhitectură este o jucărie fragilă și fără sens, sau un acvariu ciudat, cu stîlpi, cu draperii și geamuri. Dar înăuntrul lui, scena se petrece emoționantă și cu o justete psihologică încă neîntîlnită în vreo pictură mai veche. Mama este înfățișată de două ori în prezența clericilor uimiți și solemn: o dată ridicînd copilul, cu gestul precipitat pe care numai realitatea îl putea înfățișa atît de viu, altă dată în picioare, alături de clerici, ținînd în brațe copilul pe care mîna și privirea îl dezmiardă cu duioșie. În această a doua reprezentare mai ales se poate vedea cît de aproape era acum pictura de adevăratul înțeles al artei. Căci nu numai gestul și ținuta sînt desăvîrșit expresive, dar liniile grațioase ale trupului subțiratic și ușor ondulat de povara copilului, elocvența gestului matern și armonia justă a liniilor ce încheie întreaga figură amintesc sentimentul suav și puritatea de stil pe care, două secole mai tîrziu, le vom întîlni în tandrele Madone de lemn sieneze sau pisane, concepute în gustul delicat al goticului primitiv.

În panourile următoare scenele se desfășoară uneori fastuoase, dar cu aceeași preocupare de a reproduce viu realitatea, cum este scena transportării rămășițelor sfîntului Ciril la Roma, în care costumele și ceremonialul ecleziastic al bisericii romane de la sfîrșitul secolului al XI-lea sînt redată cu vivacitatea și fidelitatea unui document istoric. Alteori imaginația artistului alege scene expresive prin dinamism și cruzime, iar verva lui aprigă știe să le zugrăvească cu amănunte drastice care țin să impresioneze. Îl vedem astfel pe Sisîn, tribunul necredincios, pedepsit de sfîntul Clement cu orbirea, pentru că-și împiedica nevasta să meargă la întrunirile creștinilor. Scena îl reprezintă pe sfînt oficiînd la altar în mijlocul clericilor, în clipa cînd păgînul iese orb, sprijinit de braț de un servitor. Sisîn avea să fie mai tîrziu vindecăt tot de sfîntul Clement, și avea să înalțe pentru ispășirea necredinței lui o biserică. Pictorul îl zugrăvește în mijlocul sclavilor săi, conducînd cu gestul și cu vorba lucrările clădirii. Tabloul e viu și cu naivă atenție inspirat după realitate. Sclavii tîrasc coloane sau lucrează la zidirea bisericii. Iar pentru și mai mult adevăr și vivacitate, pictorul notează în inscripții scurte intervențiile energice ale lui Sisîn, care distribuie porunci și apostrofe într-un vocabular fără multe ocolișuri. „Fili dele pute”, se adresează el sclavilor, iar această aprigă înjurătură se întîmplă să fie și una dintre cele dintîi mărturii medievale de limbă italiană. Sensul popular și realist al artei atîta vreme constrînsă în formule moarte și abstracte, ajungea astfel pînă la expresiile cele mai îndrăznețe și mai libere ce vesteau cu energie drumurile noi pe care pornea arta italiană.

Ar fi de prisos să urmărim pînă în amănunte toată transformarea lentă a acestei arte pînă la sfîrșitul secolului al XIII-lea, cînd pictura italiană își găsește în sfîrșit meșterii geniali prin care spiritul cel nou avea să triumfe definitiv. Arta tradiționalistă și formalistă a călugărilor greci va mai rezista cîtva timp și va da chiar opere remarcabile în mozaicuri venețiene sau siciliene. Dar la Roma, forța ei se va stinge treptat, va degenera în clișee din ce în ce mai mizere, pe care nici prestigiul artistic și nici gustul timpului nu le vor mai putea apăra multă vreme. Gustul popular, realist și înclinat mai mult către înțeleșul omenesc al reprezentărilor religioase, va pătrunde tot mai insistent în concepția noilor meșteri și va sfîrși prin a cîștiga definitiv victoria. Nu va trece mult dealtfel și el își va face

apariția chiar în locurile altădată consacrate formalismului oficial. În prima jumătate a secolului al XIII-lea, de pildă, meșteri anonimi formați în acest spirit nou acopereau cu întinse cicluri de picturi porticul atunci construit al Bazilicii San Lorenzo din Roma³⁸. Era aceeași insistență de a povesti fapte excepționale din istoria martirilor și de a impresiona prin verismul și cruzimea reprezentărilor. Sfinții Laurențiu și Ștefan sînt prezentați în toate peripețiile emoționante ale vieții și martiriului lor. Dar alături de aceste scene, care nu erau neobișnuite în bisericile romane, meșterii de la S. Lorenzo adăugau și povestiri încă inedite, care puneau sub ochii credincioșilor chiar istoria contemporană, și introduceau în reprezentarea religioasă motive noi, inspirate de-a dreptul din viața profană: istoria pontificatului lui Onoriu, moartea împăratului Henric al II-lea, sau încoronarea lui Pierre de Courtenay ca împărat al Orientului, petrecută în 1217 chiar în bazilica San Lorenzo. Viața cavalierească și războinică a timpului, cu decoruri și costume văzute în realitate și cu amănunte care azi interesează istoria documentară, se înșiră alături de povestirile pioase, ca într-o cronică istoriată care nu avea decît legături întâmplătoare cu credința și cu faptele bisericii.

Pietatea populară, atît de pasionată de povestire și de veracitatea imaginilor sale preferate, avea să-și găsească în curînd, tot prin aceste locuri din preajma Romei oficiale, și un meșter care, în aceeași formă rustică și plină de naivitate, dar cu un talent excepțional, avea să rezume întregul spirit inovator al curentului pe care îl urmărim: acel *Magister Conxolus*³⁹, care în a doua jumătate a secolului al XIII-lea iscălea pioasele scene din viața sfîntului Benedict, în mînăstirea de la Subiaco¹. De rîndul acesta, se poate spune, un adevărat precursor al lui Giotto, plin de același spirit mistic și naiv-realist, deși între el și florentin sau patria toscană a acestuia nu este nici o legătură. Ignoranța inventivă și creatoare, pietatea simplă dar pătrunsă adînc de sentimentul vieții triumfau astfel în aceste picturi țărănești, care nu erau mai mult decît obișnuitele cicluri de povestiri evlavioase menite să instruiască pe cei ignoranți.

În aceeași vreme, în basilicile Romei, arta oficială își găsea puteri noi în maeștri reputați — un Cimabue sau un Cavallini — care avea să dea tradițiilor de odinioară o înflorire neașteptată. Era ultima strălucire a acelei arte glorioase și îmbătrînite, care se înfășura murind în aurul și azurul mozaicurilor. Dar peste unii și alții avea să treacă în curînd predica sfîntului Francisc și viziunea inspirată a lui Giotto, întunecîndu-i deopotrivă, și deschizînd artei italiene zarea nouă a lumii lor plină de umanitate și de adieri sferafice.

Trei sau patru secole de umile începuturi și de dibuiri neștiutoare se strecoară astfel din ce în ce mai apăsător între arta bizantină a evului mediu îndepărtat și acest nou stil, care în pictura italiană echivalează cu ceea ce aduce nou Dante, în aceeași vreme, în poezie. Un stil nou și, odată cu el, o mentalitate nouă și o nouă viziune a lumii. Cum vom explica această lentă transformare care avea să redea artei libertatea și puterea de inspirație?

Explicațiile nu lipsesc, firește, deși în rigoarea lor teoretică ele sînt adeseori contradictorii. O întregă școală de istorici, atenți mai ales la iconografie și prețuind îndeosebi arta bizantină (Miliet, Diehl, Bréhier)⁴⁰, vede de pildă reînnoirea spiritului acestei arte prin extraordinara influență a miniaturilor orientale — siriene, capadociene, armene sau egiptene — a căror circulație intensă se urmărește în tot evul mediu și în Italia și în restul Europei. Realismul aprig și

¹ Despre Conxolus, Al. Busuioceanu, *Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento*, în „Ephemeris Dacoromana”, III, 1925, p. 400 și urm.

încălinat către cruzime al anahoreților din Tebaida sau din pustiiurile Siriei ar fi stat astfel la originea acelei ciudate preferințe a pictorilor medievali italieni pentru scenele de martiriu și pentru amănuntele drastice ale povestirii. Povestirea însăși, înlocuind simbolismul hieratic și abstract de odinioară, s-ar fi născut în același arzător și pasionat Orient, al cărui spirit găsea drumuri pe care să străbată și să înrîurească adînc întreaga Europă. Pictura nu făcea altceva decît să meargă pe urmele celorlalte arte — ale arhitecturii în primul rînd — care și ele împrumutau în aceeași vreme forme și concepții orientale, ca să nu mai vorbim de religiozitatea populară în general, întreținută în toată Europa de extravagantele povestiri apocrife — evanghelii, epistole sau fapte de martiri — născute în cea mai mare parte din imaginația aprinsă a acelorași fanatici călugări orientali.

Explicația aceasta însă, oricît de ademenitoare și de întemeiată ar fi, nu poate satisface întru totul problema complexă a artei despre care e vorba. Căci pictura nu este numai iconografie, iar influența orientală poate fi urmărită mai mult în această direcție. Cercetători mai puțin convinși de importanța iconografiei, atenți mai degrabă la formele și înrudirile stilistice, stăruie mai mult asupra raporturilor dintre arta italiană din această vreme și pictura și miniaturile de dincolo de Alpi. S-a insistat astfel și se insistă din ce în ce mai mult asupra relațiilor dintre școala de pictură romană și sud-italică, și arta germană din vremea lui Otto, reprezentată prin miniaturi sau prin frescele faimoase de la Reichenau. Unii au admis influența directă a Școlii italiene asupra celei germane (Springer, Vöge, Kraus, Bertaux)⁴¹, fără să lipsească însă și apărătorii teoriei opuse, după care arta romană și sud-italică și-ar datora transformarea din preajma anului 1000 influențelor venite de dincolo de Alpi¹. Realismul brutal al picturii pe care am urmărit-o, violența expresivă a mișcărilor și uneori chiar liniile acelor figuri, care nu mai sînt concepute după canoanele tradiționale, ar reflecta astfel mai degrabă decît o influență orientală, una nordică, infiltrată pe aceeași cale a manuscriselor cu miniaturi și a obiectelor de artă minoră.

Ambele explicații, oprindu-se însă mai mult la elementele concrete ale acestei arte, nu lămuresc ceea ce este esențial în manifestarea ei și creator pentru întreaga dezvoltare ulterioară — acea radicală transformare de spirit și cea psihologie cu totul nouă, care dintr-o artă în general rigidă și formală făcea o expresie atît de vie și de liberă a spiritului popular. Transformarea aceasta avea să se facă nu atît prin modele și influențe venite din afară, cît tocmai prin ignoranță și prin fantezia naivă care înlocuia fără voie știința și formalismul pictorilor de odinioară. După decadența din secolele IX și X, pictura italiană era ajunsă într-un fel de copilărie, a cărei urmare firească trebuia să fie uitarea aproape totală a vechiului meșteșug. Pictorii nu mai știau nici să interpreteze și de cele mai multe ori nici să citească textele sacre pe care trebuiau să le illustreze. Cu atît mai puțin se puteau bizui pe știința lor despre canoanele docte ale meșteșugului picturii de altădată. Oameni simpli și neștiutori pînă la grosolănie, dar adînc pioși, iată ce erau acești zugravi chemați să le vorbească semenilor despre Evanghelie și despre lucruri îngerești.

În asemenea condiții trebuie să ne închipuim acel început de veac, după anul 1000, cînd, scăpată de obsesia cataclismului așteptat, omenirea întreagă se îmbracă dintr-o dată în „candid veșmînt de biserici” (candida ecclesiarum

¹ Cartea apărută acum cîțiva ani, a lui Raymond Van Marle, „*La peinture romaine au moyen-âge, son développement du 6-e siècle jusqu'à la fin du 13-e siècle*”, Strassbourg, Heitz, 1921, este aproape în întregime o ilustrare a acestei teorii.

vestis), după expresia unui cronicar al timpului ¹. O activitate artistică extraordinară începe pretutindeni, mînată de aceeași ardoare a unei pietăți fanatice ⁴². Pelerinii și cruciați străbat toate drumurile care duc spre sfîntul Mormînt, iar gîndurile lor, biciuite încă de închipuirea aprinsă a sfîrșitului lumii, se opresc să se închine la fiecare răs_pîntie. Biserici și capele răsar din pămînt și pereții lor sînt înfloriți de povestea colorată a suferințelor Mîntuitorului. Aceiași meșteri simpli, nedibaci dar îndemnați de evlavie, le zideau și le zugrăveau pretutindeni — în Franța, în Germania sau în Italia; și din neștiința lor, arta se naștea pretutindeni în forme noi, inspirată de aceleași sentimente și întoarsă către aceleași înțelesuri. Ceea ce știința și tradiția nu mai puteau da acestor meșteri, era înlocuit de ceea ce îi învăța însăși realitatea și viața dimprejur. Ceea ce dispăruse prin uitare și ignoranță, era dobîndit prin observația și reproducerea lucrurilor văzute aievea. Artă reînvia astfel prin același proces care o crease și altădată și care e veșnic izvorul ei de întinerire.

În același timp ea se umaniza, reflectînd însăși psihologia oamenilor care o creau. Căci dacă suferințele Mîntuitorului sînt povestite cu atîta cruzime și dacă stăruința pictorilor se concentrează în zugrăvirea tuturor amănuntelor în istoriile cele mai sîngeroase ale martirilor de altădată, aceasta se datorește faptului că însăși închipuirea lor, bîntuită încă de spaima cataclismului final, trăiește sub această obsesie violentă a penitenței care trebuie să le mîntuiască sufletele. E o psihoză generală de macerație și de voință frenetică de martiriu, și în același timp de nestăvilit impuls către cruzime sub toate formele.

Cronicile timpului sînt pline de amănuntele cele mai înfiorătoare, reflectînd acest ciudat amestec de evlavie și bestialitate. Cronicarii primei cruciade, mulți dintre ei oameni care au întovărășit armatele în expediții, sînt poate cei mai instructivi în această privință. Limbajul lor este în continuu colorat de imaginile crunte și scîldate în sînge ale pioaselor măceluri de la locurile sfinte. Necredincioșii sînt omorîți „întocmai ca vitele la abator” (sicut animalia ad macellum), capetele lor sînt înfipte în pari dinaintea bisericilor, oamenii sînt fripți de vii și mirosul cărnii lor umple orașele, alții sînt înăbușiți cu fum de pucioasă, sau înecați de mîini creștinești în puțuri și bălți. Munți de capete, de mîini și de picioare retezate se ridică la răs_pîntii, iar un cronicar adaugă pentru a impresiona și mai mult, că „se mergea pe străzile Ierusalimului înotînd în sînge pînă la genunchi și pînă la zăbalele cailor”. Iar toate acestea erau scrise nu cu oroare, ci „cu mare plăcere” (*gaudium nobis fuit*), compătimirea îndreptîndu-se uneori numai către caii cărora li se tăiau capetele și li se bea sîngele la vreme de mare sete ².

Psihologia aceasta adînc bîntuită de instincte violente și întreținută de fanatism ne poate explica îndeajuns ceea ce îi este corespunzător în arta timpului. În ea stă de bună seamă tot realismul crud al picturii pe care am urmărit-o, și tot din ea se trage acel aer de familie pe care îl are întreaga artă apuseană din această vreme. Nu este de mirare deci nici dacă iconografia atît de ciudată și de brutală venită din Orient a avut atîta succes în pictura apuseană. Cînd această psihoză colectivă se va potoli în sfîrșit, și se va întoarce către o religiozitate inspirată de sentimente mai liniștite, arta va rămîne cu

¹ Raoul Glaber, cfr. N. Iorga, *Cărți reprezentative în viața omenirii*, în „Rev. Ist”, An XIV, nr. 1—3, p. 9.

² Pentru amănuntele citate și pentru altele tot atît de caracteristice, a se vedea analizele de cronici făcute de N. Iorga, în „*Les narrateurs de la première croisade*”, în „Rev. hist. du Sud-Est européen”, An. V, pp. 11—12, 31, 109, 132—133, 202, 206.

cîştigul definitiv ieşit din contactul ei viu cu realitatea. Pictorii nu vor avea decît să-şi adîncească observaţia şi să se apropie din ce în ce mai mult de adevărul vieţii. Iar ştiinţa lor nu va mai fi ştiinţa regulilor şi a canoanelor sacrosancte, ci acea cunoaştere a naturii şi omului, singura capabilă să dea realitate artei. Pe acest drum va stărui pictura italiană şi va izbuti să-şi adîncească expresia. În pragul secolului al XIV-lea, ea va înflori în suavele primăveri pămînteşti pline de sfinţenie ale lui Giotto.

Studii, cronici și reflecții despre arta universală

DANIELE DA VOLTERRA ȘI ISTORIA UNEI TEME PICTURALE⁴³

Istoria dramaticii fresce a lui Daniele da Volterra de la Trinità dei Monti din Roma — atât de lăudată de Vasari și admirată și de alți contemporani ai artistului — este bine cunoscută (il. 72—74).

Pe când lucra, din însărcinarea maestrului său Perino del Vaga, la o friză dintr-o sală a palatului Agnolo Massimi din Roma, Daniele, dobândind prețuirea *donnei* Elena Orsini, a primit de la ea însărcinarea de a împodobi cu fresce și cu stucaturi capela pe care ducea o avea în biserica Trinità dei Monti¹.

Artistul a lucrat cîțiva ani la aceste picturi, realizînd în scena cea mai importantă, *Coborîrea de pe Cruce*, terminată în 1541², capodopera sa. Vasari laudă această lucrare pentru bogăția compoziției și frumusețea figurilor, pentru racursiurile dificile și pentru finețea cu care sînt prezentate nudurile; aprecieri, fără îndoială, meritate și pe care nici contemporanii nici critica ulterioară n-aveau să le contrazică.

Ba chiar, o descriere eronată a lui Vasari, rectificată mai tîrziu de Bottari³, a prilejuit presupunerea că de executarea acestei fresce, cît și de a celorlalte ce împodobesc capela, n-ar fi fost străină mîna lui Michelangelo însuși, maestrul pe care Daniele s-a străduit să-l imite. Presupunerea întărită și de calitățile picturii — frumusețea nudurilor și mai cu seamă a racursiurilor, ca și o anumită impresie de vigoare, evidentă în toate liniile pline de mișcare ale compoziției — nu s-a putut însă adevăra și nici nu este probabil ca Michelangelo să fi pictat ceva în Roma, fără ca Vasari sau contemporanii săi să o știe cu precizie.

Lucrarea este opera lui Daniele da Volterra, iar faptul că a putut sugera, prin calitățile ei artistice, bănuiala unei contribuții nemijlocite din partea celui mai celebru maestru cu care se mîndrea în acea vreme arta romană, nu este

¹ Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Milanese, 1878, t. VII, p. 50 și urm.

² *Ibidem*, nota Milanese, p. 53.

³ Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte dai più celebri personaggi dei sec. XV, XVI e XVII*, Roma, 1754—1783, t. IV, no. CCXL; vezi și Milanese, în *op. cit.*, t. VII, p. 55, nota 1.

Ephemeris Dacoromana, Roma, V, 1932. Traducere din italiană.

desigur dintre cele mai mărunte merite ce i se pot recunoaște. Astăzi, însă, pictura e foarte alterată, atît din cauza vechimii cît și a unor retușări ulterioare.

În 1811, după cum menționează Milanese¹, ea avea să fie desprinsă de pe zid și pusă pe pînză, iar mai tîrziu, după o serie de vicisitudini, dintre care n-au lipsit nici procesele judiciare, să fie restaurată, pierzîndu-și mai toată vigoarea plastică și coloritul original.

Descrierea lui Vasari pare totuși să nu fie făcută după originalul însuși al picturii, ci mai curînd după vreun desen, datorat desigur tot lui Daniele da Volterra. Bottari, controlînd textul lui Vasari, constatase unele nepotriviri ciudate cu picturile care împodobesc capela de la Trinità dei Monti², iar Milanese avea și el să observe alte dezacorduri esențiale, chiar în descrierea scenei *Coborîrii*. Într-adevăr, Vasari o descrie pe Maria susținută pe brațe de Magdalena și de celelalte Marii, pe cînd fresca o arată întinsă la pămînt, înconjurată de Magdalena care o sprijină și de celelalte femei plîngînd. La fel de caracteristic este poate și faptul că, în toată descrierea sa, Vasari nu spune o vorbă despre culorile frescei, lucru care nu s-ar fi întîmplat dacă ar fi avut pictura în fața ochilor. Există dealtfel un desen al lui Daniele care reprezenta *Coborîrea* și se pare că, trecînd prin mîinile unui pictor francez, Jacopo Stella, se afla pe vremea lui Bottari în posesia scriitorului Mariette.

Nu cunoaștem astăzi acest desen care, după părerea lui Milanese, ar fi putut reprezenta chiar varianta descrisă de Vasari. Dar un alt desen, încă inedit, și, fără nici o îndoială de mîna lui Daniele, se află în Colecția regală română de la Castelul Peleş din Sinaia³, provenind din colecția italiană Santo Varni (il. 75).

Desenul în sanguină, pe hîrtie brună și întărit cu lumini albe⁴, deși alterat de umiditate, este un document excelent relativ la fresca lui Daniele. Subiectul este identic cu cel al frescei, iar liniile, definitiv fixate, cu foarte mici diferențe față de cele ale picturii, revelează poate o ultimă elaborare a compoziției, înainte de a fi transpusă pe zid.

Dar lucrarea, atît de pălită în pictură, cu alterări de culoare și contururi retușate cu uscăciune, apare mai spontană și mai sinceră în liniile ușoare și lipsite de duritate ale desenului. Chiar dacă plastica formelor e puternică și dă forță de materialitate figurilor frescei, din liniile desenului se desprinde o senzație mai vie a mișcărilor și o grație mai spontană. Unele corectări de contururi, retușări mărunte, sau anumite amănunte încă nefixate definitiv, ne îngăduie să surprindem însăși inventivitatea artistului, ajunsă la ultimele perfec-

¹ Milanese, *ibidem*, p. 53, nota.

² Bottari, *loc. cit.*; vezi și Milanese, nota citată.

³ Bogata Colecție regală română se află astăzi în palatele regale din București (Palatul din Calea Victoriei și cel de la Cotroceni) și în castelele de la Sinaia (Peleş, Pelișor și Foișor). Conține mai bine de două sute de tablouri, dintre care multe de mare valoare artistică, reprezentînd cele mai diferite școli. Aproape o sută sînt opere datorate unor maeștri italieni. Tablourile provin în cea mai mare parte din celebra Colecție Bamberg, care conținea în secolul trecut o mare parte din Colecția spaniolă a lui Ludovic-Filip, vîndută la Londra în 1853, precum și colecțiile mareșalului Soult și marchizului De Las Marismas. La acestea s-au adăugat achiziții ulterioare făcute de regele Carol I. Catalogul Colecției, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I-er Roi de Roumanie* (Braun, Clément et Co., Paris, Dornach et New York) a fost publicat în 1898 de Léo Bachelin, bibliotecar al regelui Carol. Atribuirile sale însă, nu întotdeauna sigure, trebuie rectificate (ceea ce ne propunem să facem într-o lucrare în vederea căreia am și adunat mare parte din materialul ilustrativ). Colecția, conform testamentului regelui Carol I, este astăzi proprietatea Coroanei României.

⁴ Catalog Bachelin, nr. 36; dimens. 0,30 × 0,43 m.

ționări. Unele dintre aceste amănunte, ca de pildă, piciorul femeii din dreapta, care aproape îl atinge pe al Mariei, își vor schimba poziția în frescă; altele vor fi completate (mai cu seamă dispunerea drapărilor), sau vor fi puțin modificate (desenul mâinilor, pe alocuri prea grăbit schițat cu creionul, ca și trăsăturile unora dintre figuri). Toate aceste mici deosebiri și toate aceste perfecționări dovedesc însă că desenul este anterior picturii și executat în vederea ei, așa că nu mai încapă nici o îndoială în privința autorului său. Nimeni care ar fi copiat mai târziu fresca lui Daniele cu atîta îndemînare încît să-i intuiască sensul precis al fiecărei linii, n-ar fi avut de ce să modifice ori să simplifice amănuntele acelor linii, urmărite în ansamblu cu toată fidelitatea.

Desenul este, așadar, fără nici o îndoială, de Daniele și, după toate probabilitățile, însăși schița care avea să fie apoi transpusă pe zid.

Un al doilea tablou din aceeași Colecție (il. 76), datorat tot lui Daniele da Volterra, ne dovedește și succesul de care s-a bucurat fresca de la Trinità dei Monti în timpul vieții artistului. Este o reluare, în dimensiuni destul de mari¹, a celei mai patetice scene din compoziția murală, aceea a *Leșinului Mariei*. Restrînsă la cele două figuri principale și situată într-o ambianță sumbră, dincolo de care se zărește îndepărtata priveliște a unui peisaj, compoziția este identică cu cea de la Trinità dei Monti, cu singurul adaos decorativ al crinilor și al cărții aflate pe jos lîngă Maria. Culoarele sînt însă modificate, iar armonia lor sobră, aproape negricioasă, dă tabloului o frumusețe gravă, în ciuda răcelii și a manierei destul de seci cu care este pictat. Maria e îmbrăcată în veșmînt călugăresc, rasă cenușie, mantie neagră, vâl alb în jurul capului. Este o puternică gradație de culori, de la alb la negru, în armonie cu fondul întunecat, gradat și el de la negrul opac la brunul și verzuiul închis al peisajului. Numai îmbrăcămîntea Magdalenei — veșmînt galben, mantie galben-roșcat, vâl alb-brun, bandă albă și azurie în părul blond deschis — introduce o variație în gama aproape funebră a celorlalte culori. Efectul e sporit și de lumina crudă care cade pe cele două figuri, aruncînd un ton argintiu și rece pe culori și scoțînd în evidență formele. Plastica nu este însă la fel de viguroasă ca în fresca de la Trinità dei Monti. Desenul foarte îngrijit și umbrele puternice nu izbutesc să dea destulă viață acestor forme care, uneori — mai cu seamă în desenul mâinilor — amintesc de modelele michelangioloști. Pictura rămîne rece și de un efect mai mult decorativ. Dar tabloul este cu siguranță dintre cele mai bune ale lui Daniele da Volterra.

Un al treilea tablou din aceeași Colecție² reproduce tot subiectul frescei de la Trinità dei Monti (il. 77). De data aceasta însă nu mai avem de a face cu Daniele da Volterra, ci poate cu vreunul dintre discipolii săi, ori cu copia ulterioară a unui pictor destul de mediocru. Abilitatea lui în reproducerea modelului este foarte aproximativă. Desenul, incorect, urmărește mai mult liniile principale, neglijînd amănuntele, alterînd expresiile; tabloul e în întregime pictat în culori închise bituminoase, care învăluie formele ca într-o umbră opacă. Pentru grupul de picturi pe care le descriem, acest tablou nu poate avea altă importanță decît că, fiind destul de vechi, poate din timpul lui Daniele, demonstrează încă o dată succesul de care s-a bucurat fresca de la Trinità dei Monti, copiată probabil de multe ori.

Acest grup de lucrări, atît de strîns legat în jurul aceleiași teme picturale, ne determină să urmărim și altfel istoria tabloului. *Coborîrea de pe Cruce* de la

¹ *Ibidem*, nr. 37; dimensi. 1,72 × 1,10 m.

² *Ibidem*, nr. 35; dimensi. 0,88 × 1,34 m.

Trinită dei Monti își are într-adevăr antecedentele în pictura italiană din Cinquecento, iar succesul său se poate urmări și mai târziu, până în Seicento, și până în pictura flamandă. Este una din temele picturale a cărei istorie marchează etape ce nu sînt simple reluări iconografice, ci reprezintă o evoluție stilistică strîns încheiată prin filiația aceluiași motiv.

O indicație în această privință a fost dată însă de Cavalcaselle, care, menționînd *Coborîrea de pe Cruce* a lui Signorelli de la S. Croce din La Fratta (astăzi Umbertide, în prov. Perugia), găsea că compoziția acestei picturi servise drept model și altor artiști ulteriori: lui Daniele da Volterra, în *Coborîrea de la Trinită dei Monti*, lui Sodoma, în opera sa de la S. Francesco din Siena, lui Correggio, lui Carracci, lui Rubens și lui Van Dyck ¹.

De fapt, Cavalcaselle contopea două teme picturale cu totul diferite și punea laolaltă opere care nu au între ele nici un raport direct de inspirație. Căci dacă opera lui Signorelli de la Umbertide, aceea a lui Daniele da Volterra, a lui Sodoma și a lui Rubens pot fi în adevăr puse în legătură unele cu altele, în schimb, ele nu au nimic comun cu *Coborîrea* lui Correggio de la Pinacoteca din Parma, cu aceea atribuită lui Carracci de la Muzeul Național din Napoli, sau cu numeroasele compoziții cu acest subiect ale lui Van Dyck ². Acestea din urmă sînt variante ale motivului pe care l-am numi mai degrabă „Plîngerea lui Isus” și nici măcar nu pot fi puse în dependență unele de altele. Signorelli ilustrase dealtfel și acest motiv, într-o altă pictură a sa, în *Coborîrea de la Catedrala din Cortona* ³.

În ceea ce privește motivul pictural de care ne ocupăm, acesta ar putea fi definit în modul următor; o compoziție dramatică în care două momente diferite sînt legate laolaltă: Coborîrea lui Isus de pe cruce și Leșinul Mariei, amîndouă grupînd mai multe personaje înscrise în cadrul oarecum geometric format de crucea lui Isus și două sau trei scări înalte care se sprijină pe ea. Este vechea schemă iconografică ce își are originea în pictura bizantină și pe care artiștii din Cinquecento se vor strădui să o realizeze în linii tot mai sintetice și unitare.

Două dintre cele mai vechi reprezentări ale acestui subiect, care reunesc toate elementele descrise mai sus, se vor întîlni încă de la începutul secolului al XVI-lea. Una o găsim în tabloul început în 1503 de Filippino Lippi și terminat după 1505 de Perugino, după Cavalcaselle ⁴, de Andrea d'Assisi, după Adolfo Venturi ⁵; tablou pictat altădată pentru SS. Annunziata din Florența și care astăzi se află la Uffizi (il. 78). A doua reprezentare este amintita pictură a lui Signorelli de la Umbertide, din 1515—16 (il. 79) ⁶.

Compozițiile se aseamănă mult în liniile lor esențiale, chiar dacă gruparea personajelor și îndeosebi scena leșinului Mariei sînt tratate în mod independent de cei doi artiști. În tabloul lui Filippino, scena leșinului Mariei, situată într-un plan lateral, atrage mai puțin atenția celui ce îl privește, și e lesne echilibrată de grupul aproape indiferent al apostolilor din dreapta; în tabloul lui Signorelli însă, mult mai concentrat și mai expresiv, aceeași scenă dobîndește însemnătate,

¹ J. A. Crowe și G. B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, Leipzig 1870, vol. IV, p. 32.

² Pentru *Coborîrea* lui Correggio de la Parma, vezi fotografia Alinari 15569; pentru Carracci, Alinari 12096; pentru Van Dyck, repertoriul complet al lucrărilor cu acest subiect, la J. Guiffrey, *Antoine Van Dyck*, Paris, 1893, pp. 248—249.

³ Foto Alinari nr. 10840.

⁴ *Op. cit.*, vol. III, p. 200.

⁵ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, partea a III-a, p. 531.

⁶ Nota Milanese, în Vasari, *op. cit.*, vol. III, p. 703.

și importanța ei e sporită în ansamblul compoziției atât prin locul central care îi este atribuit, la piciorul crucii, cât și prin gruparea tuturor figurilor în jurul Mariei, căzută la pământ. Dar amîndouă tablourile, deși diferite prin amănunte, își înscriu compoziția în liniile simple ale aceleiași scheme triunghiulare, atât de apreciată de artiștii din prima perioadă a secolului al XVI-lea. Figura lui Isus, verticală, domină acest dispozitiv arhitectural, al cărui plan inferior se lărgeste și dă scenei, privită foarte organic, un sens mai complex.

S-ar putea spune că este un prim tip al acestei compoziții, pe care l-am putea numi, pentru a-l deosebi de celelalte, *tipul triunghiular*.

N-am putea stabili un raport direct de inspirație între aceste două picturi și *Coborîrea* pictată mai tîrziu de Daniele. Afirmația lui Cavalcaselle în această privință ne pare prea puțin întemeiată. Compoziția din tabloul lui Daniele prezintă un tip stilistic cu totul diferit de cele două precedente, chiar dacă în toate trei se găsesc reunite aceleași elemente.

S-ar putea însă stabili cu siguranță un raport mai direct între pictura de la Trinită dei Monti și cunoscuta *Coborîre de pe Cruce* a lui Sodoma de la Academia de bele-arte din Siena. Sodoma lucrase într-adevăr la Volterra pe cînd Daniele se afla încă în orașul său natal, și îi fusese profesor, influențîndu-l vizibil în operele sale de tinerețe¹. *Coborîrea* de la Siena era anterioară² și, fără îndoială, chiar dacă Daniele nu o fi cunoscut-o direct, cel puțin, învățînd arta desenului de la Sodoma, va fi avut ocazia să reproducă, după indicațiile maestrului său, liniile esențiale ale compoziției cu acest subiect.

Aceste linii erau destul de diferite în comparație cu cele ale compozițiilor lui Filippino și Signorelli, deoarece schema triunghiulară a acestora din urmă, echilibrată simetric de linia verticală a figurii lui Isus care domină compoziția, este înlocuită în tabloul lui Sodoma de dispozitivul nesimetric al unei compoziții orientate în sens diagonal (il. 80). Linia principală este și aici indicată tot de figura lui Isus și se prelungește de la o extremitate la alta a tabloului, despărțind clar două planuri de importanță inegală. Aproape toate personajele sînt grupate sub această linie, în planul inferior, pe cînd cel superior, mult mai lejer și aerat, nu prezintă decît o singură figură, profilată pe cerul luminos. Este tipul *Coborîrii* care s-ar putea numi *diagonal* și care reprezintă o nouă etapă în evoluția stilistică a acestei teme picturale în Cinquecento. Sodoma izbutea așadar să dea o interpretare destul de personală scenei respective, chiar dacă gruparea nu prea intimă a figurilor face tabloul mai puțin concentrat și mai puțin expresiv față de acela al lui Signorelli.

Daniele de Volterra avea să reia același tip diagonal, idee care nu-i putea fi sugerată decît de opera lui Sodoma. Dar tabloul lui, mult mai viguros în privința concepției și mai bine legat, se va putea realiza cu acea forță a compoziției și cu acea plastică viguroasă care amintesc de arta lui Michelangelo. Peisajul, care ocupa un loc atât de important în tabloul lui Sodoma, este suprimat de Daniele, a cărui scenă nu are alt fond decît cerul, de un albastru intens și

¹ Vasari, t. VII, p. 49 și urm. Vezi și notele lui Milanesi.

² Vasari nu indică data sigură a picturii, dar o pune în rîndul operelor de tinerețe ale artistului; t. VI, pp. 387—88; vezi și nota lui Milanesi, care menționează data de 1513, dar crede că pictura ar fi anterioară operelor executate de Sodoma la Monteoliveto (terminate în 1508); Morelli o situează și el printre operele din prima perioadă a artistului, 1501—1512; Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom*, Leipzig, 1890, p. 191. Vezi și H. Cust, *Giovanni Antonio Bazzi the man and the painter* Londra, 1906, și L. Gielly, *Giovanni Antonio Bazzi, dit Le Sodoma* Paris, Plon, p. 106, nota.

noros. Toată compoziția se reduce astfel la o arhitectură masivă de corpuri umane, a cărei forță e exprimată nu numai plastic, ci și cu sens dinamic în linii și în mișcări. Este ca un fel de îngrămădire de forțe, a cărei rînduire geometrică exprimă tensiunea coborîrii și efortul pentru a o susține. Trupul greu și inert al lui Isus conferă un echilibru întregii acțiuni și concentrează tot interesul scenei. El indică de asemenea și diagonală puternică ce desparte cele două planuri ale compoziției. Partea mai compactă și mai expresivă se adună, ca în tabloul lui Sodoma, în planul inferior. Dar formele se leagă puternic între ele și dau o unitate de piramidă acestei îngrămădiri umane, în mijlocul căreia Coborîrea, ca și Leșinul Mariei — momente total diferite în tabloul lui Sodoma — formează o unitate organică. Mai puțin unitar și insuficient legat de restul compoziției este în schimb planul al doilea, situat deasupra diagonalei. Cele două figuri de sus fac gesturi care le pun oarecum în legătură cu acțiunea. Brațele lor întinse sînt gata să se desprindă de trupul lui Isus, pe care l-au coborît de pe cruce. Dar alte două personaje — soldatul care coboară scara și sfîntul Ioan — nu contribuie deloc la interesul scenei și sînt mai mult la umplerea cadrului. Burckhardt observa foarte just inutilitatea figurii sfîntului Ioan, al cărui gest gratuit declamator nu are nici un rost în scena atît de intensă ce se petrece în fața lui ¹.

În ciuda acestor defecte, Daniele da Volterra realiza, fără îndoială, o operă măreață. Împrumutînd o idee stilistică creată de Sodoma, el dădea scenei o amploare și o forță demne de arta Renașterii. Coborîrea sa reprezenta încă toată înălțimea de concepție a artei din Cinquecento și poate chiar ceva mai mult. Pentru că în plastica viguroasă a figurilor, în dinamismul și în patetismul întregii scene, ca și în acel dispozitiv diagonal atît de îndrăgit de artiștii ulteriori, era o anticipare grăitoare a Barocului, care găsea în acest discipol al lui Michelangelo unul dintre primii săi reprezentanți.

Aici s-ar putea face o digresiune, pentru a aminti de o altă operă care, deși nu are exact aceeași temă picturală și nici n-ar putea fi pusă cu certitudine în legătură cu aceea a lui Daniele, ne sugerează totuși o apropiere poate nu lipsită de interes.

E vorba de bine cunoscutul și mult admiratul tablou al lui Tintoretto de la Academia de bele-arte din Veneția, reprezentînd pe Isus mort și pe Fecioară leșinată (il. 81).

Compoziția este un fel de sinteză a subiectului tratat de Daniele, concentrînd într-un singur grup de o puternică expresie dramatică, cele două motive esențiale în lucrarea acestuia, adică Coborîrea lui Isus și Leșinul Mariei. Dar deosebit de interesant este faptul că aceste motive sînt redată cu o mare asemănare în tabloul lui Tintoretto, ca și cum amintirea lor ar fi trecut în opera artistului venețian, îmbrăcînd forma nouă a unei arte mult mai rafinate⁴⁴. Caracteristică în această privință este, de exemplu, figura Fecioarei, susținută de Magdalena, grup atît de asemănător în privința conturului cu cel din fresca de la Trinită dei Monti, sau cu cel din tabloul lui Daniele de la Sinaia (fig. 76). Amintește de asemenea de fresca lui Daniele și figura lui Isus, întins în poala Fecioarei, aproape în aceeași poziție în care îl vedem coborît de pe cruce în pictura de la Roma. Pînă și figura celei de a treia femei care, cu brațele larg desfăcute, se apleacă asupra chipului lui Isus, este plasată în același fel și reproduce aproape gestul personajului care îi corespunde în tabloul artistului roman.

¹ Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Kröner Taschenausgabe, Leipzig, p. 75.

Tintoretto a tratat acest subiect atât de concentrat în acea manieră impresionantă, mulțumită căreia culoarea lui profundă și caldă dobîndește o și mai mare intensitate prin jocul umbrelor proiectate puternic. Opera este esențial coloristică și realizarea ei vibrantă o învâluie într-un farmec poetic deosebit. Nici o asemănare deci, în concepție și în stil, cu ceea ce realizase la Roma Daniele da Volterra. Totuși liniile compoziției sale sugerează comparația, în ciuda acestor deosebiri esențiale. Tintoretto nu era de altfel cu totul străin de arta romană. Este cunoscută admirația lui pentru Michelangelo și afinitatea sa de cvasidiscipol pentru marele maestru. În picturile de la palatul Gussoni din Veneția, Tintoretto reprodușese figura Aurorei și a Crepusculului de la Capella Medicea, după modelele reduse ale lui Daniele. Și dacă cumva artistul venețian o fi fost la Roma, este neîndoielnic că a frecventat cercul lui Michelangelo; ca atare ar fi avut și posibilitatea să cunoască de aproape fresca lui Daniele. Firește, nu s-ar putea trage nici o concluzie afirmativă, dar asemănările și coincidențele relevate de noi ne îngăduie să nu excludem posibilitatea unui ecou al artei lui Daniele pînă la Veneția.

Printre operele care pot fi puse în raport cu *Coborîrea* lui Daniele a fost adesea indicată și binecunoscuta pictură a lui Barocci de la Catedrala din Perugia ⁴⁵, care reprezintă același subiect (il. 82) ¹. Barocci lucrase într-adevăr mult timp la Roma și avusese ocazia să cunoască fresca lui Daniele, a cărei faimă era încă recentă, în timpul primei sale șederi acolo, în 1546 ². Opera lui din Perugia e mai tîrzie, terminată abia în 1569, adică după a doua sa ședere la Roma, cînd lucrase la Vatican ³. Este sigur, așadar, că cercul artistic al lui Daniele nu-i putea rămîne necunoscut, și se poate chiar presupune un contact direct între el și contemporanul său mai în vîrstă de la Roma.

Dar aceste indicii nu ne spun prea multe, deoarece opera însăși, concepută în cu totul alt spirit, ne dovedește prea puține asemănări cu fresca de la Trinită dei Monti. Doar figura lui Isus, cu acea flexibilitate moale a trupului neînsușit, cu brațul drept ridicat, în vreme ce capul și brațul stîng atîrnă în jos, este poate singurul element care ar putea aminti întrucîtva pictura lui Daniele. Totuși opera lui Barocci, cu un colorit mult mai fluid și alternînd luminile cu umbrele într-o manieră ce amintește de Correggio, este concepută într-un sens mai patetic, cu o violență a mișcărilor și cu gesturi excesive, care îi dau un aer aproape declamator și nu lipsit de artificialitate.

Elementele compoziției lui Daniele se regăsesc în ea, dar altfel folosite stilistic, Barocci reușind chiar, printr-o ingenioasă modificare a dispunerii scenei, să creeze un nou tip al acestei compoziții, deși mai puțin clar și mai puțin simplu decît cele precedente. Figura lui Isus este aici centrală, cu toată linia curbă a trupului, care denotă încă reminiscența diagonalei. Dar cele cinci figuri care completează scena *Coborîrii* se grupează radial în jurul figurii centrale, constituind o simetrie aproape perfectă a liniilor. Pînă și scările, sprijinite de cruce și dispuse oblic, întregesc această simetrie, convergînd, ca și celelalte linii, către centrul unic al tabloului, figura lui Isus. Pentru a sublinia și mai mult această convergență și a-i da o împlinire totală a conturilor, scena Leșinului

¹ Crowe și Cavalcaselle, *op. cit.*, vol. IV, p. 32; A. Perraté, în *Histoire de l'art*, îngrijită de A. Michel, t. V, partea a II-a, pp. 588 și 600.

² A. Muñoz, *Il Barocci e l'arte romana del suo tempo in Studi e notizie su Federico Barocci*, Florența, 1913, p. 40. Vezi și Corrado Ricci, *Federico Barocci 1535—1612*, ibidem, pp. IX și XVII.

³ W. Friedländer, *Barocci*, în *Allgemeiner Lexikon der bildenden Künstler*, editat de Thieme și Becker, vol. II, p. 512.

Mariei din planul inferior se curbează clar în jurul motivului principal, integrându-se aproape ca un cerc cu rotunjirea anume voită a extremității superioare a tabloului.

Unitatea liniilor apare astfel destul de bine gândită; ingenioasă este și simetria convergentă care avea să dea acest *tip central* al compoziției. Dar tumultul de mișcări și de atitudini forțate, dinamismul nu tocmai coerent al ansamblului, dau o impresie de instabilitate ansamblului însuși, de construcție artificială, al cărei echilibru amenință să se frângă. Pictura lui Barocci era și din acest punct de vedere departe de aceea a lui Daniele, atât de solid construită și echilibrată în elementele ei esențiale. Era o diferență nu numai de linii, dar și de gust, care marca acum o altă epocă în pictura italiană. Raporturile de inspirație nu ni se par deci deloc probabile. Cei doi artiști rămăneau străini unul de altul, atât în privința stilului cât și a sensibilității. Dar tema picturală de a cărei istorie ne-am propus să ne ocupăm se îmbogățește cu o interpretare nouă, dintre cele mai ingenioase.

Cîteva decenii mai târziu, în 1612, geniul îmbibat de italianism al flaman-
dului Rubens avea să reia același subiect, pentru a-l duce la desăvîrșire și a crea una dintre cele mai viguroase opere ale artei moderne: *Coborîrea de pe Cruce*, de la Catedrala din Anvers (il. 83).

De data aceasta, Daniele da Volterra și Barocci se întîlnesc în inspirația impetuoasă și plină de sentiment a flaman-
dului. Rubens se întorsese de curînd din Italia și viziunea lui era încă obsedată de neîntrecuta culoare și de formele armonioase ale maeștrilor pe care îi cunoscuse acolo. La Genova, Bologna, Florența, Roma, ca să nu mai vorbim de Veneția, se apropiase de toți artiștii contemporani. Îi descoperim rînd pe rînd în operele sale create după 1608, mai cu seamă pe Michelangelo, pe venețieni, pe Correggio și pe bolognezi despre care se vorbea atât de mult în acea vreme.

Coborîrea de pe Cruce din Anvers îi rezumă aproape pe toți. Este ca o sinteză atât a geniului său personal, cât și a influențelor italiene cu care se hrănise. Vădită este însă mai cu seamă amintirea unora dintre italieni, fără care opera nici nu s-ar putea defini: Caravaggio, în realismul categoric al figurilor și în puternicele efecte de umbră și lumină care împresoară formele; Barocci, în gama fluidă și complexă a culorilor, ca și în unele reminiscențe ale compoziției; Daniele da Volterra, mai cu seamă, chiar în ideea stilistică, în arhitectura îndrăzneată și în expresia dramatică a compoziției, pe care Rubens avea să o intensifice pînă la tragic.

Nu încapă nici o îndoială că ideea inițială a acestei opere i-a fost sugerată maestrului flamand de fresca de la Trinità dei Monti. Dispunerea scenei, orientată în sens diagonal, dinamismul puternic, cât și linia corpurilor, erau caractere care odată văzute în opera lui Daniele, nu puteau fi ușor uitate. Rubens avea doar să simplifice și să dea mai multă importanță ideii create de artistul roman. Scena Leșinului Mariei avea să dispară din pictura sa, pentru ca interesul psihologic să se poată concentra; iar linia diagonală, acum suverană, avea să dea compoziției un sens unic și să-i accentueze ritmul. Toată această scenă, concepută cu atîta pasiune, redată cu atîta tragism, este un singur bloc, gândit arhitectonic, echilibrat plastic și solid. În centrul ei, figura molatic curbată a lui Isus, cu brațele inerte larg deschise, amintește figura mlădioasă a Mîntuitorului lui Barocci, doar mai grea și mai robustă decît aceea. Și poate tot din tabloul de la Perugia era împrumutat și gestul gingaș și duios cu care Magdalena îngenuchează susține piciorul lipsit de viață al crucificatului.

Rubens sintetiza astfel și aprofunda o idee care, imaginată mai de mult, nu își găsisese încă suprema realizare. El nu crea un nou tip stilistic, ci relua unul mai vechi și îl perfecționa. Dar unitatea infailibilă a compoziției sale, maiestruoasa forță a celui concept care își găsea concentrarea într-o singură linie esențială, ca și intensitatea sentimentului acestei drame atât de concis prezentată, dădeau vechiului subiect pictat de Daniele de Volterra o împlinire și un sens de profunzime care nu mai puteau fi depășite.

Ciclul istoric al *Coborîrii de pe Cruce* se încheia așadar cu această măreață creație. Rubens era ca un rezumat și ca o concluzie a întregii evoluții. Expresie a Barocului, *Coborîrea* sa era ceea ce este în genere Barocul, o amplificare a formelor, o creștere a dramatismului expresiei preluată de la Renaștere. Cinquecentul poate fi deci recunoscut de la Sodoma la Daniele și pînă la Barocci în inspirația și în linia caracteristică a acestei opere a maestrului de la Anvers. Era în ea o realizare definitivă, în care geniul personal al unui mare artist sintetiza o lungă elaborare succesivă, ajunsă la expresia ei cea mai înaltă.

TABLOURILE LUI EL GRECO DIN COLECȚIA REGALĂ A ROMÂNIEI

Operele lui El Greco aflate în importanta colecție de tablouri vechi a României sînt puțin sau insuficient cunoscute. Această colecție¹ constituită de regele Carol I, care a cumpărat primul lot în 1879, provine în cea mai mare parte din aceea a consulului prusac F. Bamberg. Aici erau întrunite operele mai multor galerii altădată celebre: faimoasa galerie spaniolă a lui Louis-Philippe de Orléans, intrată la Luvru din 1838 pînă în 1848², colecția mareșalului Soult, aceea a marchizului de Las Marismas, etc. Pinzele lui El Greco, păstrate astăzi în cele două palate din București și în castelele de la Sinaia, provin în parte din galeria lui Louis-Philippe⁴⁶.

Descrierea lor a fost făcută pentru prima oară în catalogul publicat în 1898 de Léo Bachelin, bibliotecarul lui Carol I³. Dar această descriere conține greșeli, chiar și în privința interpretării subiectelor, care n-au putut fi întotdeauna relevante, deoarece catalogul dădea pentru El Greco doar trei reproduceri în heliogravură, retușate.

Gazette des Beaux-Arts, Paris, mai 1934, Comunicare ținută la al XIII-lea Congres internațional de Istorie a artei de la Stockholm, sept. 1933. Vezi și Actele Congresului, Stockholm, 1933, p. 172—174. Traducere din franceză.

¹ Catalogul colecției a fost publicat de L. Bachelin, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I-er roi de Roumanie*, Paris, Braun, 1898; dar această luxoasă publicație este acum depășită și conține multe erori. Studii mai restrînse: William Ritter, *La Galerie de tableaux du roi Charles I-er de Roumanie*, „L'Art et les Artistes”, oct. 1906; Valerian de Loga, *Die spanischen Bilder des Königs Carol von Rumänien*, „Zeitschrift für bildende Kunst”, Neue Folge, XXII, nr. 9, p. 213 și urm.; Al. Busuloeanu, *Colecția regală de pictură*, Buc., Imprimeria Națională, 1932. Un studiu mai extins, ca și un nou catalog al colecției se află în pregătire și vor fi publicate de autorul acestui studiu.

² *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les salles du Musée royal au Louvre*, Paris, 1838. Tablourile acestei galerii au fost vindute la Londra în 1853.

³ Bachelin, *op. cit.*, nr. 161—169.

Catalogul Bachelin a fost documentul esențial folosit de Manuel B. Cossio. În studiul său asupra lui El Greco, devenit clasic, și în catalogul operelor artistului¹, autorul a menționat tablourile din colecția regală, încercând, pentru prima oară, să dateze câteva din ele. Ilustrul savant spaniol nu s-a înșelat, fără îndoială, în privința valorii acestor picturi, dar, necunoscându-le *de visu*, n-a putut enunța asupra lor decît aprecieri incomplete, care necesită unele rectificări.

O clasificare mai bună a fost făcută de Aug. L. Mayer în excelentul său studiu asupra maestrului spaniol și în catalogul critic al operelor lui El Greco². Observațiile sale judicioase sînt foarte folositoare, dar, și de rîndul acesta, picturile de la București și Sinaia au fost cunoscute de critic doar din fotografii și descrieri insuficiente³.

Am socotit așadar că un studiu mai detaliat și efectuat chiar asupra acestor opere n-ar fi lipsit de interes. Pictura lui El Greco, atît de stranie și variată în evoluția ei, oferă încă probleme neclarificate. Tablourile de la București și Sinaia pot oferi în această privință unele informații noi. Ca atare nu va fi inutilă o prezentare a lor și încercarea de a le încadra, pe cît va fi cu putință, în ansamblul operei acestui maestru.

Una din cele mai vechi dintre pînzele colecției regale este, pe cît se pare, **Isus purtînd crucea**⁴, aflată la castelul Peleş din Sinaia (1,15 × 0,71; il. 84). Menționată în catalogul Bachelin și în cel al lui Cossio, ea lipsește din catalogul Mayer⁴⁷. Recunoaștem în ea un subiect adesea reluat de El Greco în tablourile sale și care derivă din imaginea Mîntuitorului creată de artist în opera sa *Es-polio*. Ca și în pictura de la Toledo, inspirația mistică domină figura lui Isus. Izolat pe un cer cu nori grei, Mîntuitorul își ridică privirile pline de fervoare și suferință într-o contemplație rugătoare. În *Es-polio*, o singură mîină, de o frumusețe aproape feminină și fremătînd de durere, era așezată pe pieptul lat drapat în roșu. Aici, El Greco adaugă imaginea ritmică a celeilalte mîini, la fel de grațioasă și de expresivă. Degetele lungi și subțiri, cu contururi ondulate, strîng crucea cu o mișcare ușoară, ca și cum ar ține un instrument muzical.

Catalogul Mayer indică douăsprezece variante cu același subiect⁵ și s-ar mai putea adăuga cel puțin încă una⁶ în afară de exemplarul de la Sinaia. Toate aceste variante se eșalonează — împărtășind aici părerea lui A. L. Ma-

¹ Manuel B. Cossio, *El Greco*, Madrid, 1908, catalog nr. 359—367.

² A. L. Mayer, *El Greco. Eine Einführung in das Leben und Werken des Dominico Theotokopuli gennant El Greco*, München, 1911, ed. III-a 1920; id. *El Greco*, Berlin, 1931; id. *Dominico Theotokopuli El Greco. Kritisches und illustrierte Verzeichnis*, München, 1926. Tablourile de la București și Sinaia sînt menționate la nr. 14 a, 16 a, 28, 48 a, 126 c, 277 a, 298 a, 301.

³ Catalogul Mayer reproduce fotografiile foarte nesatisfăcătoare publicate de Valerian de Loga în articolul citat. El nu înregistrează dealtfel decît cele opt tablouri menționate de Loga.

⁴ Cat. Bachelin, nr. 164; cat. Cossio, nr. 362.

⁵ Col. A—L. Nicholson, Londra; col. baronului M. Herzog, Budapesta; col. M. Nebesky, Paris; col. A. de Beruete, Madrid; col. particulară la Huete (prov. Soria, Spania); col. Alvaro Retana y Gamboa, Madrid; muzeul Prado, Madrid; col. infantelui Francisco de Bourbon, Madrid; col. Julian Mengs, Madrid; biserica parohială din Olot (prov. Girona, Spania) și încă două exemplare la Madrid în colecții particulare nespecificate.

⁶ Exemplarul din col. Rohoncz, publicat de A. L. Mayer în studiul său recent, *El Greco*, Berlin, 1931, p. 72 și 85. Mai puțin sigure, alte două exemplare, unul în col. Stirling Maxwell din Keir, Scoția, menționat de Cossio, catalog nr. 338 și p. 191, și de Emilio del Villar, *El Greco en España*, Madrid, 1928, p. 115; celălalt în col. Quer de la Barcelona, menționat doar de Del Villar, *loc. cit.*

yer — între 1579 și 1593. Ele sînt așadar aproape toate din prima perioadă de activitate a artistului și poate, în unele cazuri, din primii ani ai perioadei a doua ¹. În ce privește exemplarul de la Sinaia, nu ne lipsesc elemente mai precise de comparație. Două tablouri în special, ambele la Madrid — unul semnat și destul de cunoscut, din colecția A. de Beruete, celălalt din colecția infantului Don Francisco de Bourbon — prezintă multe asemănări cu tabloul nostru.

Studiul tuturor variantelor acestei scene ne permite să distingem trei tipuri. Exemplarele cele mai vechi, dintre care mai cunoscut este cel semnat din colecția Rohoncz, datează probabil din următorii doi-trei ani de după executarea tabloului *Espolio*, adică între 1579 și 1582. Sînt exemplarele cele mai realiste și care amintesc cel mai bine de tipul Mîntuitorului din catedrala de la Toledo. Un al doilea grup ar fi constituit de tabloul de la Sinaia și cele două pînze de la Madrid menționate mai sus. Toate trei sînt posterioare celor din primul grup, dar executate fără îndoială înainte de 1591, data lucrărilor efectuate de El Greco la Talavera la Vieja, unde se situează după părerea generală începutul unei noi maniere. Din primii ani ai acestei noi maniere, adică aproximativ între 1591 și 1593, datează al treilea grup de picturi, dintre care cea mai cunoscută este cea de la Prado, cu același subiect. Este tipul cel mai avansat; trăsăturile de penel devin mai nervoase, efectele de lumină mai crude și aproape violente, iar trăsăturile figurii, sub austeritatea interpretării mistice, vădesc o expresie lipsită de orice frumusețe exterioară. Exemplarul de la Sinaia se numără printre cele mai bine conservate și fără îndoială printre cele mai frumoase.

Un al doilea tablou poate fi de asemenea datat din prima perioadă: este o pictură de dimensiuni foarte reduse ($0,21 \times 0,24$; il. 85), cu subiectul **Isus luîndu-și rămas-bun de la Maria** ⁴⁸; se află la castelul Pelișor din Sinaia ². Este tot o variantă a unui subiect creat de El Greco încă din primii săi ani la Toledo. Catalogul Mayer menționează trei replici: una la Toledo, cea mai veche; o alta la Chicago, în colecția Ch. Derrington (expusă la Art Institute) și a treia la Sinaia. O vom mai adăuga pe aceea mai puțin cunoscută din colecția Van Beuningen de la Rotterdam, care a figurat recent la o expoziție a Muzeului Boymans din același oraș ³.

Aceste variante prezintă două tipuri, corespunzînd unor epoci diferite. Cele din Toledo și Rotterdam sînt sensibil anterioare celorlalte două. Ele amintesc, prin stil și prin tipul personajelor, de epoca în care El Greco picta *Espolio*

¹ Am adoptat în studiul de față criteriile cronologice după care Cossio și Mayer sînt oarecum de acord pentru a distinge trei perioade în activitatea lui El Greco în Spania. Potrivit acestei cronologii, prima perioadă cuprinde toate operele artistului începînd cu primele lui lucrări la Santo Domingo el Antiguo (1577), pînă la lucrările de la Talavera la Vieja (1591). Cossio distinge chiar o subdiviziune în această perioadă: debutul artistului, între 1577 (Santo Domingo el Antiguo) și 1584 (*Martiriul sfîntului Mauriciu* de la Escorial), urmat de o epocă de tranziție, 1584—1594 (*Înmormîntarea contelui de Orgaz*). A doua perioadă ar fi cuprinsă între 1591 (Talavera la Vieja) și 1603 (tablourile de la Illescas), Cossio situînd-o între 1594 și 1604. Ultima etapă cuprinde toate operele artistului realizate după începerea lucrărilor sale de la Illescas. Există poate o oarecare rigiditate în acest clasament, care dealtfel nu are nimic absolut, dar el corespunde unor etape bine marcate în evoluția artistului și permite o mai bună orientare în activitatea lui.

² Cat. Bachelin, nr. 167; cat. Cossio, nr. 365, vezi și p. 325 și 701 ale studiului; cat. Mayer, nr. 48 a; Mayer, *El Greco* cit., p. 73.

³ Descriere și reproducere în *Museum Boymans Rotterdam, Catalogus Kersttentoonstelling, 1932—1933*, p. 13, nr. 18. Tabloul ($1 \times 1,18$) provine de la Colegiul Nuestra Señora del Recuerdo din Madrid și a fost descoperit în 1914 de Cossio. Nu figurează în nici un catalog al operei lui El Greco.

și *Martiriul sfântului Mauriciu*. Artistul le-a executat probabil în jurul anului 1580. Celelalte două, aproape identice ca iconografie, dar foarte diferite în această privință de primele două, au fost concepute fără îndoială cu câțiva ani mai târziu. Figura lui Isus amintește, în ciuda stilului mai puțin nervos și îndrăzneț, chipul Mântuitorului din tablouri aparținând unei epoci anterioare, cum sînt cele două variante ale scenei cu *Isus izgonind zarafii din templu* din colecția H. C. Frick de la New York și de la San Ginès din Madrid. În acea epocă nu apar încă excesele de sensibilitate ale lui El Greco, dar se pot întrezări formele agitate pe care le va lua arta sa mai târziu.

Exemplarul de la Sinaia este însă mai recent decît cel de la Chicago. Grația mai accentuată a personajelor în acesta din urmă, liniile lipsite de nervozitate, plastica mai fermă, în care lumina se așterne pe contururi fără să le destrame și fără să le dea reflexe crude, sînt încă în acea manieră calmă, aș putea zice clasică, a artei lui El Greco de la sfîrșitul primei sale perioade din timpul cînd picta *Înmormîntarea contelui de Orgaz*. Tabloul de la Sinaia, cu un contur mai puțin precis, învăluit într-o lumină mai nobilă și mai fosforescentă, anunță deja viziunea nervoasă și cu totul spirituală a picturilor de la Talavera la Vieja și a celor ce le-au urmat. Astfel, datîndu-l din preajma anului 1590, nu vom fi poate prea departe de adevăr.

O altă lucrare de dimensiuni mult mai mari ($3,46 \times 1,37$; il. 83), care merită o mențiune specială nu numai în colecția României, dar și în ansamblul operei lui El Greco, este **Închinarea păstorilor**⁴⁹ de la palatul regal din București. Pictura este semnată cu numele întreg și provine din galeria spaniolă a lui Louis Philippe¹.

Unele elemente din această pictură nu sînt poate cu totul noi. Decorul cu bolți în ruină în care se petrece scena mai fusese închipuit de artist, în proporții mai reduse, pentru tabloul său de la Escorial, *Adorarea numelui lui Isus*, pictat către 1579. Zborul îngerilor care susțin banderola cu inscripție amintește partea superioară din *Martiriul sfîntului Mauriciu*. Detalii mai puțin importante se regăsesc de asemenea în picturi din tinerețe, cum este mielul cu picioarele legate, pe care artistul l-a schițat în tabloul *Isus izgonind zarafii din templu*, din colecția Cook de la Richmond. Căutarea efectelor violente de lumină în întuneric nu era nouă la El Greco, deoarece o aplicase și în *Închinarea păstorilor* pictată la Santo Domingo el Antiguo, curînd după stabilirea lui la Toledo, sau în copia după Correggio, încă și mai veche, aflată în colecția contelui Contini-Bonacossi din Roma. Problema îl preocupase dealtfel pe artist încă din Italia, unde Bassano și Correggio îi ofereau exemple foarte instructive.

Dar tabloul de la București nu aparține acestei epoci. El trădează reminiscențe de tinerețe, pe care pictorul le relua într-o interpretare nouă. Într-un cadru cu proporții înalte — acele proporții în care Meier-Graefe vedea una din caracteristicile „goticului secret” al lui El Greco², tabloul prezintă o viziune stranie, în care radiațiile unei lumini mistice învăluie elementele pămîntești și cerești în același decor fantastic. Este o compoziție complexă, unde planurile se întretaie în jurul unui ax median, determinînd oarecum o serie de cercuri opuse, dar legate într-un tot unitar. Linia curbă a bolților se prelungește cu linia

¹ *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés au Louvre*, nr. 253; cat. Bachelin, nr. 162, cat. Cossio, nr. 360; cat. Mayer, nr. 16 a; Mayer, *El Greco*, p. 47 și 105.

² I. Meier-Graefe, *Greco peintre baroque*, în „L'Art décoratif”, XIV, 1912, nr. 182, p. 246. Articolul a fost retipărit după versiunea germană apărută în revista „Kunst und Künstler”

în care se îmbină personajele din registrul inferior. Un al doilea cerc, format de aceste personaje, taie orizontal planul vertical al primului cerc. În partea superioară, hora îngerilor reia același motiv circular, dar de rîndul acesta în mișcare.

Fără îndoială nu există nimic gotic în această compoziție excesivă, în care echilibrul pare atît de laborios obținut, iar ochiul ezită între imaginea statică de jos și grupul mobil de sus. Ideea însăși a mobilității și a acestei construcții în cercuri denotă barocul, atît de intim îmbinat în inspirația artistului cu reminiscentele bizantine și cu misticismul său de esență mediteraneană.

Cum să datăm această pictură atît de stranie și complicată? Tabloul a fost apropiat, pe drept cuvînt cred, de picturile executate între 1590 și 1600 de El Greco pentru biserica colegiului Doña Maria de Aragon din Madrid. Cossio indicase patru lucrări care ar fi făcut parte din acest ansamblu: *Botezul*, *Răstignirea și Învierea* de la Muzeul Prado, și *Bunăvestirea* de la Muzeul Balaguer de Villanueva y Geltru. El nu cita și *Închinarea păstorilor* de la București, dar în catalogul său data acest tablou din aceeași epocă cu celelalte: 1584—1594¹.

Mayer este mai puțin precis în această privință. El reia argumentarea lui Cossio despre operele ce pot fi ratașate bisericii colegiului din Madrid și, sporind numărul lor, le adaugă și tabloul de la București. Dar datele pe care le propune variază nu numai de la catalog la studiul consacrat artistului, dar și de la un capitol la altul al acestei lucrări².

Printre operele ce pot fi puse în legătură cu tabloul de la București și cu ansamblul picturilor din biserica colegiului Doña Maria există una care ni se pare deosebit de apropiată de pictura noastră. Este *Botezul* de la muzeul Prado, dealtfel singurul tablou provenit direct din biserica colegiului³. Schema compoziției, desenul unora dintre personaje și alte elemente, ca racursiul îngerilor sau formele de „putti” din planul superior al ambelor tablouri prezintă asemenea analogii, încît ai fi tentat nu numai să asociezi aceste două picturi, dar și să le distingi de seria celorlalte, ce par a fi dintr-o epocă ulterioară.

Lucrările de la colegiul Doña Maria se eșalonează pe cel puțin zece ani⁴. Primele picturi erau gata probabil în 1590, cînd s-a făcut sfințirea bisericii, iar cele două tablouri amintite mai sus fac desigur parte dintre acestea. El Greco a mai executat apoi alte picturi între 1579 și 1600, și anume, *Răstignirea* de la muzeul Prado și *Bunăvestirea* de la Villanueva. În ce privește *Învierea* și *Coborîrea sfîntului Duh*⁵, aflate ambele la muzeul Prado, ele trebuie să fie și mai tîrzii, nefăcînd poate parte din ansamblul colegiului de la Madrid.

Printre numeroasele *Închinări ale păstorilor* pictate de El Greco⁶, una singură reproduce exact compoziția tabloului de la București. Este replica, de dimensiuni reduse, din Galeria Corsini de la Roma. Stilul ei mult mai nervos,

¹ Cossio, *op. cit.*, p. 291 și urm.; catalog nr. 59, 61, 271 și 360.

² Mayer, *Catalog*, nr. 16a și observațiile privind nr. 38; id. *El Greco*, Berlin 1931, p. 47 și 105—106.

³ Pentru proveniența tabloului vezi Don Pedro de Madrazo, *Catalogue des tableaux du Musée de Prado*, Madrid 1913; Cossio, *loc. cit.*, p. 293.

⁴ Cossio, *op. cit.*, p. 291—292 și apendice 11.

⁵ Citată de Mayer ca făcînd parte din același ciclu.

⁶ Catalogul Mayer indică următoarele exemplare: Toledo, S. Domingo el Antiguo; București, Galeria regală; Roma, Galeria națională Corsini; Valencia, Colegio del Patriarca; New-York, Metropolitan Museum; Madrid, col. Mariano Hernando; Toledo, S. Domingo el Antiguo (aticul altarului principal); New-York, col. S. Blumenthal; Illescas, biserica Hospicio de la Caridad.

cu contururi mai puțin ferme și o lumină crepitantă ce pare să dizolve formele eliminându-le precizia, indică o epocă mai înaintată. Aceleași remarci sînt valabile și pentru *Botezul* din Galeria Corsini⁵⁰, care reproduce *Botezul* de la muzeul Prado. Aceste două tablouri nu pot fi datate decît cu cel puțin zece ani după tabloul de la București și cel de la Prado. El Greco asocia astfel încă o dată cele două subiecte pe care le tratase în același timp cu cîțiva ani înainte¹.

Sfîntul Martin călare⁵¹ de la palatul Cotroceni din București² reproduce o compoziție celebră a lui El Greco. Bachelin catalogase din greșeală această pictură sub titlul *Don Carlos călare*, văzînd în ea nu numai un portret din tinerețe al fiului lui Filip al II-lea, ci și ilustrarea unui episod din viața Cidului. În realitate este vorba de o replică — una dintre cele mai frumoase, după A. L. Mayer — de dimensiuni reduse (1,06 × 0,58; il. 87) a celebrei picturi executate de El Greco între 1597 și 1599 pentru capela S. José din Toledo, aflată în colecția J. P. Widener din Philadelphia.

Tabloul e remarcabil nu numai prin eleganța liniilor sale nervoase și ondulate, prin grația aproape copilărească a sfîntului îmbrăcat într-o armură damaschinată, dar și prin armonia sobră a culorilor, în care domină fondul bleu-vert al cerului noros, în opoziție cu alb-negrul prin care se detașează calul și călărețul, și prin tonalitatea gri-argintie proprie acestei picturi.

El Greco a reluat adesea această compoziție, agreată fără îndoială de contemporani datorită aerului de eleganță mondenă și grațioasă pe care-l dăduse sfîntului cavalier. Cossio a semnalat cinci exemplare: tabloul semnat de la Philadelphia, replica de la București, cea din colecția Manzi (astăzi în col. Bernheim-Jr. la Paris), cea a pictorului John Sargent de la Londra și ultima din colecția d-nei Syngros din Atena³. Mayer nu înscrie în catalogul său decît primele trei, la care adaugă însă un tablou aflat la Chicago în posesia lui Ch. Deering (expus la Art Institute) și un altul de la Paris, în colecția Durand-Ruel⁴. Am putea menționa încă o variantă în colecția Contini din Roma.

Toate aceste variante sînt atît de apropiate de model, încît n-ar putea să dateze dintr-o epocă mult posterioară. Ele au fost executate probabil la vreo trei-patru ani după tabloul din Toledo, fără ca artistul să fi simțit nevoia de a modifica interpretarea subiectului. Cu toate acestea, în tabloul din colecția Durand-Ruel și în cel din colecția Bernheim, figura sfîntului pare ceva mai matură, cu părul tăiat scurt și un început de mustață. S-ar putea ca în ambele cazuri să fie vorba de replici ceva mai tîrzii, anterioare însă în orice caz anului 1603, cînd artistul își începe lucrările de la Illescas, unde se conturează o nouă manieră. În ce privește tabloul de la București, el seamănă atît de bine cu pictura inițială, încît poate fi considerat drept una din primele replici, executate imediat după 1599.

Din aceeași perioadă cu *Sfîntul Martin* mai există în colecția regală un alt tablou care merită să fie cunoscut: este **Martiriul sfîntului Sebastian** (il. 88), aflat la

¹ Pentru ambele tablouri vezi Attilio Rossi, *Due quadri di Domenico Theotokopuli*, în „Bollettino d'Arte”, II, 1908, p. 307—314. *Catalogul Mayer*, nr. 17 și foto Anderson 21020—21021. Picturile nu sînt menționate în catalogul Cossio, deoarece au fost descoperite ulterior.

² Cat. Bachelin, nr. 168; cat. Cossio, nr. 366; cat. Mayer, nr. 298 a; Mayer, *El Greco*, p. 103—104.

³ Cossio, p. 330 și cat. nr. 242, 366, 309, 345 și 351.

⁴ Cat. Mayer, nr. 297, 298, 298 a, 298 b și 299.

palatul Cotroceni din București ¹ ($0,89 \times 0,68$)⁵². El reprezintă chipul grațios al unui adolescent. Arta lui El Greco excela în modelarea acestor corpuri juvenile, care sub penelul abil al artistului dobîndesc o grație mlădioasă și proporții întotdeauna suple, din ce în ce mai alungite. Sînt creații ce revelează viziunea plastică a unui mare artist și totodată idealul intelectual al armoniei și frumousului format la școala umanismului italian și nutrit de îndepărtatele amintiri din patria greacă.

Nu se cunosc decît trei tablouri ale lui El Greco reprezentîndu-l pe *Sfîntul Sebastian*, toate din epoci diferite. Cel mai vechi, de la catedrala din Palencia în Spania, este o lucrare din prima perioadă și nu are nici o înrudire, fie și iconografică, cu tabloul nostru. Sfîntul e zugrăvit în genunchi, într-un peisaj stîncos. Al doilea, cel de la București, este, cred, cel mai frumos. Trupul tînr, suplu și zvelt amintește de torsul nud din tabloul reprezentînd pe *Sfîntul Martin*. Această asemănare, ca și stilul picturii, ne fac să datăm opera de față, la fel ca tabloul precedent, de la sfîrșitul celei de a doua perioade, poate între 1599 și 1603. Al treilea *Sfînt Sebastian*, destul de cunoscut, este cel din colecția marchizului de Casa Torres din Madrid. Este o variantă a tabloului de la București, dar dintr-o epocă mult mai evoluată, în care artistul, abandonînd formele grațioase, ducea pînă la exces spiritualitatea interpretărilor sale, deformînd sau chiar urîțind personajele. Chipul sfîntului din această ultimă variantă amintește dealtfel trăsăturile personajului îngenuncheat din *Viziunea apocaliptică*, aflată în colecția Zuloaga, care datează din ultima perioadă a lui El Greco.

Tot la palatul Cotroceni se află o **Sfîntă familie**⁵³, operă de mare frumusețe, care, prin grația figurilor feminine și eleganța oarecum afectată a gesturilor, trădează reminiscențe din Correggio². Ea provine din colecția baronului Taylor³, căruia Louis-Philippe îi încredințase misiunea de a-i alcătui galeria spaniolă. Subiectul a fost reluat de artist în numeroase variante⁴. Tabloul de la București ($0,70 \times 0,84$; il. 89) face parte dintr-un grup mai restrîns, care reproduce cu exactitate tipul iconografic al unei picturi de la muzeul din Cleveland⁵ ($0,70 \times 0,84$) și al celei din colecția Van Horne de la Montreal.

Tabloul de la Cleveland nu diferă de cel de la București decît prin modul de tratare a fizionomiei Fecioarei. În primul, ea privește drept în față, iar părul îi este acoperit de un vâl; în cel de al doilea, ea își pleacă privirea spre copil, cu vâlul numai pe jumătate tras peste cap. Efectele de lumină sînt mai atenuate și mai puțin subtile în cel de la Cleveland. Mayer datează prima variantă din 1592—1596. Ea pare în orice caz anterioară tabloului de la București, care denotă o mai mare precizie a fizionomiilor și mai mult rafinament în stil și compoziție. Pe acesta îl putem data, ca și autorul citat, din ultimii ani ai perioadei a doua, adică din 1600—1603. Dealtfel cam aceeași dată îi atribuie și Cossio, care considera acest tablou drept unul din cele mai interesante din galeria

¹ Cat. Bachelin, nr. 169; cat. Cossio, nr. 367; cat. Mayer, nr. 301.

² Cat. Bachelin, nr. 165; cat. Cossio, nr. 363; cat. Mayer, nr. 28.

³ Însemnare scrisă pe dosul tabloului.

⁴ După catalogul Mayer: Muzeul Hispanic Society of America, New-York; Spitalul S. Juan Bautista, Toledo; col. Herzog, Budapesta; colecție particulară din Paris (acest exemplar a intrat din 1926 la muzeul Cleveland); col. regală din București; col. Van Horne, Montreal; muzeul Prado, Madrid; Metropolitan Museum, New-York; spitalul S. Ana, Toledo (exemplar dispărut). La acestea trebuie adăugat un alt exemplar în col. Widener din Philadelphia.

⁵ Pentru aceasta a se vedea „La Revue de l'Art”, nov. 1926, p. 299.

de la București¹. Exemplarul de la Montreal îl reproduce pe cel de la București, cu reminiscențe din prima variantă, mai ales în trăsăturile Fecioarei. Lumina este și mai vie decât în tabloul nostru. Avem probabil de a face cu o pictură ulterioară, care ar putea fi datată în jurul anului 1603, chiar de la începutul celei de a treia maniere.

Un alt tablou aflat la castelul Peleş din Sinaia, deși comportă trăsături caracteristice artei lui El Greco, a suscitat unele discuții cu privire la autenticitatea lui. Este replica⁵⁴ de dimensiuni mai reduse ($1,45 \times 1,07$; il. 90) a celebrei picturi de la Escorial, reprezentând **Martiriul sfântului Mauriciu**². Ea diferă de tabloul cel mare prin detaliile compoziției și chiar prin culori, iar particularitățile sale stilistice denotă o interpretare mai evoluată a subiectului tratat anterior la Escorial.

Mayer consideră această pictură drept o lucrare de atelier, executată poate de fiul artistului, Jorge Manuel. El nu insistă asupra motivelor acestei atribuirii, pe care le putem deduce însă chiar din elementele discuției.

În inventarul făcut după moartea artistului și publicat de San Roman y Fernández, se menționează în casa lui El Greco trei reprezentări ale *Martiriului sfântului Mauriciu*, cu specificarea că una e „mare”, iar alta „mică”³. Ce s-a întâmplat cu aceste trei picturi care sînt deosebite de cea de la Escorial? Una din ele e menționată de autori mai vechi⁴ drept „schită originală pentru marele tablou de la Escorial” (*el borrón original para el cuadro grande de San Mauricio*). Ea se afla încă în 1845 la biserica San Torquato din Toledo, dar avea să dispară fără urmă după cîțiva ani⁵.

Cossio nu cunoștea decît două replici ale tabloului de la Escorial: cea de la Sinaia — care provine din colecția amintită a baronului Taylor — și o alta provenită de la Toledo, care se afla pe atunci la Madrid în colecția lui Fernando de Brieva. El admitea că prima ar fi de mîna lui El Greco, însă din ultima perioadă, în timp ce a doua i se părea a fi doar o copie executată de fiul artistului, după un tablou original, care fără îndoială nu era cel de la Escorial⁶.

Preluînd îndoielile lui Cossio asupra tabloului de la Madrid și, bazîndu-se probabil pe asemănările acestuia cu tabloul de la Sinaia, Mayer a asociat cele două variante, atribuindu-le atelierului lui El Greco, unde ar fi putut fi executate după vreuna din picturile originale indicate în inventarul casei artistului. Nu cunosc exemplarul de la Madrid, și nici nu sînt sigur că tabloul menționat de Mayer este identic cu acela citat de Cossio⁷; dar analiza tabloului de la Sinaia, ținînd cont de variațiile stilistice pe care le întîlnim întotdeauna în replicile operelor lui El Greco, ne înclină să afirmăm autenticitatea acestei picturi.

¹ Cossio, *op. cit.*, p. 332 și 701—702.

² Cat. Bachelin, nr. 166; Cossio, p. 222—223, 698—699 și cat. nr. 364; cat. Mayer, nr. 126 c. Bachelin dădea o interpretare fantezistă acestui tablou, pe care îl intitula *Cei patruzeci de martiri*, văzînd totodată portretele lui Filip al II-lea și Don Carlos în mijlocul granzilor de Spania.

³ Francisco de Borja de San Roman y Fernández, *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocopuli*, Madrid, 1910, p. 189—198.

⁴ Ponz Iși Ceán Bermudez, cf. Cossio, *op. cit.*, p. 221.

⁵ Cossio, *loc. cit.*

⁶ Idem, p. 221—223.

⁷ Tabloul citat de Mayer era scos la vînzare de un negustor în 1926.

Există, fără îndoială, contraste remarcabile între replica de la Sinaia și marele tablou de la Escorial. Fizionomiile personajelor sînt diferite, ca și coloritul care, viu și frapant la Escorial prin opoziția puternică dintre albastru și galben, este foarte atenuat și aproape mohorît la Sinaia, unde predomină tonurile gri-albăstrui și culorile închise. Acest colorit este însă în concordanță cu celelalte caractere ale tabloului care, conceput evident mai tîrziu, prezintă personaje cu trupuri mai alungite, cu linii mai ondulate și chipuri lipsite de orice căutare a frumuseții. Aceste chipuri reproduc în cea mai mare parte tipuri întîlnite în alte tablouri ale lui El Greco, mai ales în picturi posterioare tabloului de la Escorial. A doua figură din stînga, de pildă, în grupul personajelor principale, seamănă cu *Sfîntul Toma* din ciclul apostolilor de la Muzeul El Greco din Toledo. Capul copilului, cu colereta lui plisată, amintește capul *Sfîntului Martin* de la București. Chipul sfîntului Mauriciu evocă în mod uimitor o figură dintr-un alt tablou mai puțin cunoscut, care trebuie citat în mod deosebit aici.

Este o pictură de dimensiuni foarte mici ($0,25 \times 0,20$) din colecția Van Horne de la Montreal, care în cataloagele Cossio și Mayer e înregistrată simplu ca reprezentînd figura unui sfînt¹. În realitate este o variantă a capului sfîntului Mauriciu, semănînd fără îndoială cu cel din tabloul de la Escorial, dar și mai mult cu acela din tabloul de la Sinaia. Este probabil un studiu pentru *Martiriul sfîntului Mauriciu*, sau poate un fragment din această scenă, executat mult mai tîrziu decît tabloul de la Escorial. Stilul indică ultima epocă a artistului, poate chiar primii ani ai acestei epoci, adică 1600—1606.

Aceste date se aplică și tabloului de la Sinaia, ale cărui caracteristici ne amintesc unele picturi executate de artist la biserica spitalului din Illescas. N-avem cum să stabilim raporturi mai strînse între tabloul de la Montreal și pictura de la Sinaia, dar evidenta lor înrudire ne face să ne gîndim la un model comun, care ar putea fi unul dintre cele trei tablouri menționate în inventarul casei artistului.

Ajungem la un alt tablou, poate cel mai important din colecție, care ar putea figura alături de cele mai izbutite creații ale artistului în domeniul portretului. Este o lucrare excelentă² ($1,16 \times 0,86$; il. 91) de un colorit sobru, care se reduce la tonuri de negru, gri și brun, cu pete de culoare izolate — rozul discret al carnației și puțin galben pe muchiile cărții deschise. Tabloul se află la castelul Peleş din Sinaia⁵⁵. Este portretul unui savant, canonic probabil, judecînd după inscripția aproape ascunsă de pe foile cărții pe care își sprijină mîinile: CANONICI. Bachelin îl identificase greșit cu Don Diego Covarrubias, ilustrul profesor de la Salamanca și prietenul intim al lui El Greco, pe care acesta l-a pictat în mai multe rînduri. Este un necunoscut, dar una dintre figurile cele mai nobile și mai expresive din cîte ne-a lăsat acest mare portretist al unei aristocrații intelectuale și de spirite de elită.

S-ar putea găsi unele asemănări de stil între tabloul acesta și portretul lui Antonio Covarrubias păstrat în casa lui El Greco din Toledo. Regăsim în el aceeași sobrietate de culori — mai închise în tabloul de la Sinaia — același impresionism în factură și aceeași concentrare în expresia psihologică a personajelor. Alte corespondențe și mai pregnante ar putea fi relevate între tabloul de la Sinaia și o altă pictură din aceeași epocă, și de cea mai bună manieră, anume

¹ Cat. Cossio, nr. 10; cat. Mayer, nr. 174

² Cat. Bachelin, nr. 161; Cossio, p. 445—446 și cat. nr. 359; Mayer, *op. cit.*, p. 133 și cat. nr. 347 a.

Portretul cardinalului Tavera de la spitalul San Juan Bautista din Toledo, unde asemănările merg pînă la atitudinea identică a personajelor și la uimitoarea similitudine a fizionomiilor. Dar tabloul de la Sinaia prezintă o superioritate prin subtilitatea penelului, prin finețea tușelor aproape transparente, care creează jocuri de lumină pe epiderma delicată, pe blană și pe veșmintele de catifea ale personajului; se cuvine de asemenea să insistăm asupra nobilei expresivități a acestor mâini fine și nervoase așezate pe cartea deschisă.

Tabloul nu poate fi datat decît din ultima epocă a lui El Greco, alături de portretele lui *Don Antonio Covarrubias* și al *Cardinalului de Tavera*, poate și de *Sf. Ieronim în veșminte de cardinal* de la National Gallery din Londra. Este fără îndoială una din capodoperele acestui artist.

Tabloul care ne-a mai rămas de prezentat este o pictură deosebită, cu un efect al coloritului și un gust atît de modern, încît aproape că amintește de arta lui Cézanne. Se află tot la castelul Peleş și reprezintă în dimensiuni mijlocii ($1,10 \times 0,83$; il. 92) **Logodna Fecioarei**¹.

Pe armonia gri a draperiilor ce formează fundalul, albastrul deschis și rece al vălurilor Fecioarei se detașează transparent, învăluind această figură fragilă în nuanțe aproape aeriene. În fața ei, sfîntul Iosif se profilează în veșminte verde închis cu tonuri galbene, alături de preotul în alb-gri și galben. Celelalte personaje adaugă acestui ansamblu un joc subtil de roșu-violet, de galben, de oranj, de alb și de gri.

Subiectul însuși e unic în opera lui El Greco⁵⁶. Este unul din rarele tablouri ale artistului la care nu se cunoaște nici o replică. Cossio și Mayer au văzut în el o operă pictată între 1603 și 1606 pentru altarul miciei biserici a spitalului Caridad din Illescas, lângă Madrid. Pictorul a executat, într-adevăr, o serie de șase tablouri pentru această biserică, unul reprezentîndu-l pe *Sfîntul Ildefonso*, iar celelalte cinci, scene din viața Fecioarei. Patru dintre acestea, foarte deteriorate, repictate și înnegrite, se află încă acolo. Al cincilea a dispărut de multă vreme și a fost înlocuit cu o pictură oarecare pe un subiect total diferit. Cossio și apoi Mayer au presupus că tabloul pierdut ar putea fi cel de la Sinaia. În ansamblul scenelor de la Illescas, *Logodna Fecioarei* și-ar fi găsit locul în mod plauzibil, iar celor doi autori li s-a părut de asemenea că stilul picturii n-ar contrazice această ipoteză. O vizită recentă la biserica din Illescas ne-a convins că presupunerea era neîntemeiată. Tabloul de la Sinaia nu se potrivește în nici o privință cu ansamblul picturilor de la Illescas, nici ca stil, nici ca dimensiuni.

În biserica amintită se păstrează și acum cadrul sculptat de El Greco însuși pentru tabloul dispărut. El este perechea celui care îl reprezintă pe *Sfîntul Ildefonso*, dar e mult mai mare, mai înalt și rotunjit în partea superioară. Toate celelalte tablouri ale lui El Greco din acea biserică au cadrul oval. Cît despre stil, picturile de la Illescas diferă total de tabloul de la Sinaia. În *Sfîntul Ildefonso* El Greco nu ajunsese încă la acel exces al personalității pe care îl constatăm în *Logodna Fecioarei*. În pictura de la Illescas subsistă chiar unele elemente realiste, care vorbesc despre un gust și o manieră diferită a artistului în perioada acelor lucrări. Tabloul de la Sinaia, de o factură foarte liberă, este, dimpotrivă, redus în compoziția lui doar la elementele esențiale. Fără a mai vorbi de siluetele celorlalte personaje, care denotă evident o epocă mult mai

¹ Cat. Bachelin, nr. 163; Cossio, *op. cit.*, p. 314—315 și cat. Mayer, *op. cit.* p. 133 și cat. nr. 14.

avansată, este de ajuns să privim capul Fecioarei, mai mic decât în toate celelalte tablouri ale lui El Greco, pentru a ne da seama că avem de a face cu o operă din ultimii ani ai pictorului, care în ultima dezvoltare a stilului său manifesta această tendință de a îngusta corpurile, de a subția extremitățile și a face capetele foarte mici.

Există dealtfel o particularitate care nu a fost remarcată pînă acum și nu putea fi relevată din fotografiile retușate publicate de Bachelin: acest tablou nu este terminat. Brațul întins al sfîntului Iosif nu are mîină, terminîndu-se printr-o pată informă de un gri închis, pusă la întîmplare. Celelalte mîini sînt de asemenea abia schițate, ca și figurile confuze, cu contururi nehotărîte. E evident că tabloul se afla încă în stadiul de lucru, iar artistul nu a avut timp să-l termine. Nu poate fi așadar vorba de Illescas, unde totul era terminat în 1606, cu opt ani înainte de moartea artistului.

Tabloul de la Sinaia trebuie să fie ulterior. Inventarul făcut la moartea artistului ne vine în ajutor și de rîndul acesta. Într-adevăr, găsim în el menționat un tablou cu acest subiect (*un despojo pequeño*)¹, asupra căruia nu s-a dat pînă în prezent nici o indicație. Este vorba fără îndoială de pictura de la Sinaia, care prezintă toate caracterele unei opere tîrzii a lui El Greco. Lucrată în ultimii ani ai vieții, poate chiar în cel de pe urmă, pictura a rămas neterminată, ceea ce ar explica stilul ei ciudat, ca și faptul că nu are o replică. Ca atare opera este cu atît mai interesantă. Ea reprezintă nu numai una din creațiile lui El Greco cele mai subtile și vibrante prin colorit, dar revelează totodată în ansamblul creației artistului ultima etapă a evoluției sale, care se încheie prin această scînteiere de forme și culori de o intensă spiritualitate.

TOLEDO — EL GRECO⁵⁷

De la Madrid la Toledo, „cetatea împărătească” din mijlocul Spaniei, drumul trece prin pustietăți pietroase de Castilie, pe unde pasul șovăielnic al Rosinantei purtase altădată cavaleriștile sminteli ale lui Don Quijote. Nu departe, se ivește Toledo, ca pe o colină mistică, pe creștetul de stînci și rîpe al unui munte sur, încins de apa Tagului.

În aceste locuri poposea acum aproape patru secole un tînăr pictor care nu vorbea limba țării, dar care, călcînd pe același drumuri și poate cu același suflet ca și aprigul hidalgo al lui Cervantes, avea să se facă înțeleș și să-și lege faima de cetatea în care era străin.

Se numea Domenico Theotokopuli. Era născut în Candia grecească și avea să rămîină pentru totdeauna cu porecla lui de venetic — El Greco.

O faptură ciudată acest Dominic, pe care drumuri nelămurite, învăluite de mistere, îl aduseseră în aceste locuri. Se născuse în Creta și era grec; dar nimeni nu știa — nu știe nici azi — cînd și unde, și cine îi erau părinții. Trecuse peste mare în Italia, unde învățase meșteșugul picturii; dar și aici urma lui e ștearsă pretutindeni și învăluită în necunoscut. Trăise la Veneția. Fusesse poate ucenic al marilor maeștri, Tizian, Tintoretto? N-avem nici o mărturie. Trecuse pe la Parma, pe la Roma, tot atît de neștiut. Ajunsese pînă la Neapole, poate și în Malta, iar

¹ San Roman y Fernández, *op. cit.*

urma lui dispare apoi cu totul, ca să apară, fără să știm cum, nici bine cînd, la Toledo de unde începe existența lui adevărată.

În cartierul evreiesc al cetății, printre oamenii nevoiași care îi aduceau poate aminte de lumea lui orientală, în vreuna din căsuțele cu acoperișuri scunde, zidite deasupra rîpelor roșcate de la marginea cetății, își găsisese adăpost ciudatul tînar, pe care nimeni nu știa ce nevoi sau ambiții îl mînaseră pînă acolo. Era sărac. Viața nu era ușoară pentru un om fără căpătii ce apărea în cetate numai cu un penel la subțioară. Era tăcut și singuratic. Viața nu e veselă pentru cine este obișnuit să se înțeleagă mai mult cu sine decît cu ceilalți. Om străniu în contactul lui cu lumea, făcea să circule asupra lui legende care nu se puteau controla. Dar era aprig meșter la lucrul picturii, unde nimeni în cetate n-ar fi fost în stare a i se potrivi.

Dominico își făcea greu drum printre semenii săi cei noi care nu izbuteau să-l înțeleagă. Singur penelul său putea cîștiga pentru el încrederea pe care, numai cu făptura sa, artistul nu se arăta în stare să o dobîndească. Prilejul s-a ivit din fericire curînd. Călugării de la Santo Domingo el Antiguo l-au chemat să le împodobească altarul cu icoane mari, pe care nu le puteau da pe mîna oricărui meșter. Erau cele dintîi opere în care pictorul avea să spună — poate nu numai pentru cei dimprejur, ci și pentru el însuși — ceva din ceea ce era tănuit în el. Strădania nu i-a fost în zadar. Căci lucrînd zi de zi, pictura dezvăluia marile virtuți ale artistului și se arăta vrednică de laudă. Figurile de sfinți și de Cristoși se închegau din culori arzătoare ce nu se găseau pe paleta altui pictor. Scene concepute cu îndrăzneală îi ieșeau de sub penel, închipuind o lume diafană și de neatins. Realitatea era și nu era în ele. Era ca o imagine în care artistul părea încă nedecis între lumea adevărată și închipuirea ei. Pictura era enigmatică, întocmai ca și omul care o zugrăvea. Ea spunea poate destul pentru ochii credincioșilor care nu doreau decît să se închine. Dar ascundea și năzuințe cu mult mai mari, pe care mîna meșterului încă tînar nu izbutise să le pună în lumină.

Artistul avea însă vreme să spună mai mult altădată, în icoane pe care nu înceta să le gîndească în clipele lui de ardoare. Căci arta lui se făcea cu încetul, în meditații ce aprindeau în el flăcări nebănuite de exaltare și creație. Dar arta lui trecea dincolo de îngrădirile credinței. Și nu o dată, gîndul înflăcărat avea să-l ducă pînă la expresii care îl făceau suspect de necredință. Curînd după ce pictase altarul de la Santo Domingo, decanul catedralei din Toledo îi încredințase o lucrare ce trebuia să împodobească Vestiarul preoților: un tablou cu scena despuierii lui Isus de haine înainte de a fi suit pe cruce, faimosul *Espolio*, care și azi împodobește sacristia catedralei toledane și se numără printre operele cele mai de seamă ale artistului din această perioadă a tinereții. El Greco concepusese scena cu o intensitate dramatică și cu o putere de viziune care dau tabloului mai mult decît forța realității. În mijloc este Isus, o figură tragică în care se petrece dureroasa desprindere a ființei lui cerești de cea pămîntească. Ochii lui înnecați în lacrimi se îndreaptă către cer, în vreme ce mîinile se așează pe piept într-un gest ușor, aproape melodios. E rugăciune și e suferință. E pietate mistică și e imagine a realității. Dar tabloul nu le-a plăcut călugărilor, care aveau grave muștrări de adus artistului. Isus zugrăvit mare, aproape cît un om, purta un veșmînt prea roșu pentru decența locului în care se afla. În jurul lui se înghesuiau ostași cu figuri populare, în care prea pioșii oameni ai bisericii recunoșteau scandalizați chipuri întîlnite pe străzile orașului. Apoi, lucru și mai scandalos, artistul zugrăvisese la picioarele Mîntuitorului, într-o prea de aproape atingere cu ființa lui venerată,

chipul unei Magdalene îndurerate, care era iarăși o profană figură luată din realitate.

Era adevărat! Magdalena încriminată nu ieșise din închipuirea cucernică a artistului. Era Doña Geronima de las Cuevas, femeia sprâncenată și cu ochi scînteietori care îmblînzise ciudățenia hirsută a artistului, și pe care avea să o zugrăvească adeseori în figuri de Magdalene, de Fecioare sau de sfinte Veronici. Pentru ea înfrunța acum un proces cu oamenii bisericii, care nu se arătau tocmai ușor de îmblînzit.

Dar asemenea procese, care îl aduceau uneori pînă în pragul Inchiziției, nu erau deloc rare în viața artistului, obișnuit să se afle la mai tot pasul în conflict cu realitatea. Ochii lui deprinși cu viziuni interioare aveau strania putere de a deforma și a schimba în nălucire aproape tot ce le ieșea înaintea. Pîlpîirile lui lăuntrice se împleteau cu lumea din afară în imagini ce transformau realitatea, dîndu-i aparențe de vedenie. El Greco își zugrăvea tablourile cu fantomele spiritului său, așa cum eroul lui Cervantes, care părea a-i fi fost frate bun, popula lumea adevărată cu imaginile arzătoare ale închipuirii lui.

O singură dată artistul concepușe în arderea lui de a crea, și o ambiție lumească, în care își pusese mari speranțe pentru faima numelui său. Filip al II-lea — și acela un iluminat și un nebun întru Cristos — adunase la Escorial artiști din toată lumea, ca să împodobească severa bazilică a sfîntului Laurențiu clădită de el. El Greco i s-a înfățișat, și după probe care păreau să-i fi plăcut regelui, a primit însărcinarea de a zugrăvi un mare tablou cu martiriul sfîntului Mauriciu. Doi ani a lucrat la Toledo această pictură, în care penelul său a izbutit să aștearnă o adevărată viziune genială. Doi ani de strădanie creatoare și de ardere lăuntrică pentru a închea în limpezi tonuri de albastru și de galben imaginea gîndită zi și noapte pînă la halucinare. Tabloul a fost apoi înfățișat regelui și supus aprecierii lui supreme. Cuvîntul regal avea să hotărască soarta artistului care se socotea capabil de creații și mai mari. Dar încă o dată ochii profani se dovedeau incapabili de a vedea cum vedea el, artistul. Încă o dată spiritul bigot descoperea în îndrăznelile de viziune ale pictorului neiertate încălcări ale canoanelor și ale credinței. El Greco se văzu astfel în dizgrație, înainte de a fi obținut favoarea regelui. Nu mai avea nimic de așteptat. Se întorcea la Toledo zguduit poate de nemeritata dezamăgire, dar dezlegat, vindecăt de imposibila ambiție de a ieși, fie și numai o dată, din lumea singulară a închipuirii lui.

Soarta îl lega astfel pentru totdeauna de Toledo, unde numele lui de străin începea a fi familiar și de mulți respectat. El Greco era un om ciudat, dar în firea și meșteșugul lui nu era greu pentru oamenii subțiri să descopere sufletul ales și gîndirea nobilă care îl lumina. Meșteșugul îl ajutase dealtfel să cîștige și bani, pentru a fi în rîndul oamenilor demni. La biserică, în piața cetății, pe stradă, el era Señor Dominico, prietenul învățatului paroh de la Santo Tomé, prietenul doctorului și profesorului de la Salamanca, Don Diego de Covarrubias, și al tuturor oamenilor aleși ai cetății, cu care sta de vorbă și le făcea uneori portretul. Bisericile din Toledo, din împrejurimi, de la Madrid chiar, se întreceau să-i comande altare și icoane, pe care i le plăteau scump. Căci El Greco era deopotrivă pictor, arhitect și sculptor, și era greu de găsit un altul mai priceput decît el.

Cîteodată ciudăţenia inspiraţiei lui îl aducea iarăşi în conflict cu preoţii şi tribunalele. Pentru o *Imaculată Concepţie* zugrăvită la Santo Vicente avea să dea socoteală parohului şi Inchiziţiei, care nu admitea heruvimi ca aceia zugrăviţi de El Greco, cu aripi prea lungi, ca de arhangheli, şi cu înfăţişarea fără formă limpede, ca a unor fantasmе. Artistul nu ciunea însă nimic din ceea ce vedea el cu ochii spiritului, şi lumea începea să se obișnuiască cu arta sa, chiar dacă se întâmpla să n-o înţeleagă cu totul. Uneori, sau poate întotdeauna, El Greco îşi amintea în tablourile sale şi de patria lui îndepărtată, de pictura hieratică a bisericilor bizantine din Candia şi din toată Grecia. Atunci sfinţii săi luau înfăţişări prelungi şi descărnate, scenele se desprindeau aerian, nepămînteşti, zugrăvind o lume neatinsă decît cu gîndul, şi înaintea căreia gestul firesc era închinarea. Aşa făcuse la Santo Tomé, cînd zugrăvisе scena *Înmormîntării contelui de Orgaz*, tablou care îi cîştigase admiraţia tuturor concetăţenilor şi care face şi astăzi marea glorie a artistului. Aşa făcuse în mai toate tablourile lui religioase, uneori pînă şi în portrete de contemporani, unde pictorul părea a fi dorit să zugrăvească mai mult spiritul decît făptura lumească a oamenilor pe care îi vedea. Enigmaticul artist, care pînă la bătrîneţe n-a încetat să-şi iscălească tablourile cu înflorite litere greceşti — Dominikos Theotokopoulos Kres — rămînea astfel un grec, chiar atunci cînd viaţa părea a-l fi smuls pentru totdeauna din lumea îndepărtată a copilăriei lui.

Dar era poate tot pe atît şi spaniol, în mijlocul acelor oameni care se uitau ca într-o oglindă în chipurile zugrăvite de el. Cavaleri cu nobile figuri, sau sfinţi înfăşuraţi în glorii luminoase ieşeau în pictura lui dintr-o viziune în care se amesteca deopotrivă şi lumea de contraste şi de pasiuni a spaniolilor, lumea în care sufletele izbucneau de atîtea ori în aprinderi eroice, sau se învăluiau ca într-un zăbranic în tristeţea fanatismului bigot. „Spania neagră”, Spania penitenţelor şi a maceraţiei, Spania „Cavalerului tristei figuri” al lui Cervantes, se întîlnea în viziunea lui El Greco cu fervoarea sufletului său oriental.

Toledo însuşi îi plăcuse poate şi îl reţinuse pentru că înfăţişa mai bine decît orice loc sufletul acestei Spanii aprige, încărcată de tristeţe, de pietate şi de pasiuni iluminate. Peisajul abrupt, făcut din aşchii, din lumini şi umbre violente, pe care riul Tago îl înfăşoară cu un încolăcit nimb de argint, reflecta ardoarea acestui misticism — păgîn şi creştin totodată — îmbibat de Orient. El Greco avea să zugrăvească imaginea acestui Toledo într-o pînză fără egal, în care a pus toată violenţa fanteziei sale mistice. Sub un cer ca de furtună, care aruncă asupra lucrurilor lumini de fulger, oraşul se desprinde sumbru pe colina colţuroasă, ca într-o halucinaţie de apocalips. Nu e Toledo cel real, cel care sta înaintea ochilor artistului; era fantoma cetăţii, fiinţa ei aeriană, aşa cum se ogîndea în mintea lui El Greco în clipele lui de mistică vedenie.

Toledo avea să adăpostească bătrîneţea şi geniul artistului, şi avea să pună aureola gloriei în jurul numelui său. El Greco ajunsese să se înţeleagă cu oamenii în mijlocul cărora era străin. În sufletele lor aprinse şi pornite spre mari fapte pîlpîia adesea aceeaşi nebunie divină ca şi în închipuirea creatoare a artistului. Un prieten scria pe mormîntul lui, la Santo Domingo: „Creta i-a dat viaţa, iar Toledo penelurile...” Şi era adevărat. Din cele două patrii, El Greco închegase pentru totdeauna lumea spiritului său care trăieşte şi astăzi.

EXPOZIȚIA JAPONEZĂ DE LA MUZEUL TOMA STELIAN

Pentru a doua oară în cursul acestui an, Muzeul Toma Stelian de la Șosea, reorganizat și readus la viață de noul său director, dl. George Oprescu, oferă publicului nostru prilejul binevenit al unei expoziții de artă străină, unitar alcătuită și cu totul nouă în București.

Cea dintâi a fost expoziția de acum două luni a Desenului francez, când opere de o deosebită valoare ne-au fost prezentate, și când îngrijita documentare a Catalogului ocazional, ca și conferințele explicative ținute în localul Muzeului au sporit interesul artistic al expoziției cu unul educativ care nu se poate trece cu vederea.

De rîndul acesta, o demonstrație nouă, aleasă dintr-un domeniu și mai puțin cunoscut la noi, vine să se adauge la activitatea atît de utilă și de bine chibzuită a acestui muzeu, cel mai tînăr dintre toate și mai înțelegător față de rostul său de instituție închinată deopotrivă artei și culturii.

O bogată serie de stampe japoneze, împrumutată din colecțiile Elisa și Ion I. C. Brătianu, reprezentînd operele unuia dintre cei mai de seamă artiști ai Japoniei din secolul trecut — Hiroshige — ne este prezentată în două săli ale Muzeului, cu o îngrijită alegere și cu o catalogare scrupuloasă, care înlesnește vizitatorilor explicația acestor imagini exotice.

Sînt ilustrații detașate din albume, sau simple foi volante, înfățișînd în tandre culori de o limezime aproape de acuarelă, și în delicate linii săpate în lemn, peisaje grațioase desprinse parcă dintr-o țară văzută în vis, scene de cîmp, de stradă sau de hanuri, în care realismul fără cruzime se confundă cu poezia, animale, păsări mai ales, cu încîntătoare siluete, profilîndu-se pe uriașe discuri de lună sau pe albăstrimile imaculate ale unor ceruri de safir.

Hiroshige e în această artă a gravurii japoneze, care pe la mijlocul secolului trecut își încheia perioada ei de glorie, un naturalist. Un naturalist tocmai prin înțelegerea și prin strădania lui de a reda natura. Artiști mai vechi, nu mai puțin dotați, se opriseră la un stil mai mult ornamental, sau preferaseră expresia unui idealism uneori fantastic, care îi ținea în marginea realității. Japonia adevărată, cu cerurile ei molatec estompate, cu primăverile și iernile ei desprinse parcă dintr-o magie colorată și cu grația ei de miniatură delicată, avea să apară în stampa japoneză abia la începutul secolului al XIX-lea, poate sub influența artei europene.

Hiroshige înseamnă apogeul acestui peisagism, alături de arta nu mai puțin prețuită a unui Hokusai, mai vechi decît el, sau a contemporanului său mai tînăr Kuniyoshi, iar naturalismul său, care se simte în înțelegerea lui pentru perspectivă, în notația fugară și precisă, în grija de detaliu, îl apropie destul de arta europeană.

Un temperament poetic însă și o intuiție a realității cu totul personală îl duc nu la reproducerea adevărată a naturii, ci mai degrabă la interpretarea ei printr-un sentiment liric, care rămîne dominant în fiecare din aceste subtile desene. Hiroshige descoperă astfel mijlocul de a se insinua el personal în oricare din priveliștile ce prind viață sub cuțitașul său: la marginea unei prăpăstii

în munți, stîncile uriașe profilate în primul plan îți sugerează mai degrabă sentimentul nimicniciei tale de om între formele gigantice ale naturii, în vreme ce departe la orizont zărești ca o mîngîiere linia blîndă a unui țarm. Cîteodată, privind sub ploaie oamenii zgribuliți ce trec în grabă pe spinarea arcuită a unui pod, ești apăsător și tu de tristețea sură a peisajului și îngrijorat de norii negri care plutesc deasupra. Sau alteori, privind de sus peste nesfîrșite orezării galbene ce dormitează în bătaia soarelui, îți risipești gîndurile fără grijă, legănate ca de un cîntec.

Asemenea interpretări emotive care fac din peisaj un crîmpei de suflet cu nuanțe schimbătoare, după clipele fugare în care ochiul a avut imaginile, asemenea „corespondențe” poetice între artist și natura văzută într-o anumită lumină și o anumită dispoziție a sufletului au și făcut ca Hiroshige să fie considerat drept un impresionist.

Tehnica lui nu este impresionistă, căci nimic nu poate fi mai precis, mai finit conturat și mai arhitectural redat. Culoarea nu se descompune în jocul spectral de infinite nuanțe al impresionistilor europeni. Dar e un impresionist prin sentiment și prin marea lui sensibilitate pentru lumină. Căci în peisajele acestea, în care spațiul este îmbrățișat atît de larg și în care omul intervine mai întotdeauna ca un element mărunț, sînt toate aspectele de lumină ale anotimpurilor și ale ceasurilor zilei: o procesiune religioasă se grăbește să treacă pe un drum de țară, sub bătaia cenușie a ploii, o privede de cîmp cu albia leneșă a unui rîu se desfășoară sub un cer de vară, în lumina orbitoare a amiezei. Un sat cu căsuțe ascunse la picioarele lui Fuji-Yama se străvede prin ceața albăstrie a iernii. Este ca o nesfîrșită alternare de priveliști, în care ochiul alunecă pe linii ondulate, modelîndu-și neîncetat impresiile de la un crepuscul la altul.

În acest fel e ușor de înțeles ce au putut prețui impresionistii europeni în arta exotică a acestui peisagist. Căci stampele lui au fost în mîinile unui Monet, ale unui Jongkind sau Whistler, care le-au admirat cu entuziasm pe vremea cînd ei căutau o expresie nouă pentru peisajul european. Hiroshige nu avea să-i învețe această nouă expresie, căci arta lui rămîne totuși de altă esență. Dar avea să le dea sugestii prețioase de care ei au știut să se folosească. Expoziția de la Muzeul Toma Stelian este din acest punct de vedere cît se poate de instructivă. Artă lui Hiroshige poate fi înțeleasă prin ea pînă în amănunt. Și tot atît de lesne se poate urmări în cele peste o sută de stampe expuse și ce a fost fecund în arta aceasta pentru viziunea nouă a artiștilor europeni.

MASSIMO CAMPIGLI

La librăria Hasefer am avut o expoziție străină, demnă de tot interesul, a unui artist dealtfel cunoscut din expoziții de peste hotare și care și-a meritat toate elogiile înregistrate în presa noastră. Expoziția d-lui Massimo Campigli ⁵⁸.

Arte italianissima în cel mai fervent înțeles, înclinată către armonia perfectă a culorilor și a formelor, și stăpînită de acea sugestie a antichității căreia nu-i scapă adeseori nici spiritele cele mai avansat moderniste ale acestei arte.

Calendarul, București, 27 feb. 1932.

Dl. Campigli este dealtfel, în cel mai bun înțeles, un modernist. Arta lui cerebralizată și rafinată, ieșită din evident studiu de atelier, tinde către exprimări sintetice, în care formele se simplifică pînă la elementar, închegîndu-se într-un colorit de inefabile armonii.

Un modernism totuși de cea mai clasică concepție, trezind amintirea directă a picturii pompeiene, pe care această expoziție a exaltat-o aproape în armonii de linii și în culori derivate din anticele encausturi. Chipuri văzute la noi, căci expoziția cuprinde și motive românești, costumele țărănuțelor noastre, ne apar astfel într-o ciudată transpunere a cărei realitate se îndepărtează de noi pînă ajunge de nerecunoscut. Figurile împrumută o carură romană foarte accentuată, în care linia urmărește mental modele clasice, după cum o „bluză românească” este de-a dreptul un motiv pompeian, în care roșul caracteristic al picturii antice se întretaie în fine arabescuri pe griul preferat al pictorului.

Dar indiferent de temele inspirației sale, dl. Campigli a reușit să întrunească în expoziția aceasta lucrări ce nu se vor uita ușor. În simplificările compozițiilor sale este o linie de o înțelegere atît de sintetică, încît pictura izbutește să fie plină de sens chiar și atunci cînd nu are aerul. Ea este constructiv gîndită, deopotrivă cît și pictural. Și nu e desigur cel mai mic merit al acestui artist, acela de a izbuti să impresioneze ca un colorist cu toată simplitatea elementară a gamei sale, restrînsă la trei-patru culori de tonuri îndulcite, și la acorduri simple în care intensitatea nu este căutată. E însă în acest colorit o armonie clară și candid simțită, care își găsește rezonanțe imediate în ochii celor ce o privesc.

PORTRETUL FRANCEZ ÎN DESEN ȘI GRAVURĂ

Acum vreo cincisprezece ani, în sălile de sus ale Muzeului Kalinderu — unde dl. Steriadi păstrează cu gelozie ciudatele colecții strînse la întîmplare de răposatul Iancu Kalinderu, Societatea „Graphica” a d-lor J. Steriadi și Fischer-Galați — răposată astăzi și ea — a organizat cea dintîi expoziție la noi a portretului francez în gravură. Încercarea nu a fost lipsită de valoare, cu tot caracterul atît de special al exponatelor. Cu lucrări provenite mai ales din bogata colecție de gravuri a d-rului Cantacuzino, și cu alte împrumuturi tot din țară, s-au putut înfățișa atunci, în exemplare de bună calitate, exemple din mai toți artiștii francezi care au ilustrat această delicată și prețioasă artă.

Acum vreo șapte-opt ani a mai fost un prilej cînd portretul francez a putut fi admirat la noi, de data aceasta numai în lucrări de artiști moderni, la Expoziția Desenului francez din secolele XIX și XX, organizată la Muzeul Toma Stelian. Portretul nu constituia în acea expoziție o temă specială; dar se puteau vedea piese destul de numeroase în acest gen, datorate unor artiști ca David, Ingres, Delacroix, Corot, Puvis de Chavannes, Hippolyte Flandrin, Degas, Cézanne și mulți alții.

O nouă expoziție, organizată tot de Muzeul Toma Stelian, cu concursul Muzeului Luvru și al Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris,

vine acum să ne dea o sinteză a acestei arte atît de specific franceză, așa cum s-a manifestat ea din secolul al XVI-lea pînă astăzi, în desen cît și în gravură.

O temă mai interesantă, prin continuitatea pe care o prezintă și prin perfecția operelor la care se referă, nici nu s-ar putea imagina. Limitîndu-se la proporții reduse și insistînd asupra unui element psihologic și moral, care trece dincolo de interesul pur formal al artei, portretul e pentru arta franceză ceea ce a fost idealizarea chipului omenesc pentru arta greacă de odinioară, sau ceea ce este fluida armonie a formelor, îmbrăcînd un conținut de individualitate umană, pentru arta italiană a Renașterii.

Începînd din secolul al XIV-lea — cînd pictura italiană nu ajunsese încă la portretul propriu-zis, mulțumindu-se cu o reprezentare mai mult convențională a omului, bazată pe elemente de iconografie generică — pictura franceză, prin portrete cum este acela al regelui Ioan al II-lea, de la Luvru, își manifesta tendința ei marcată către caracterizarea precisă a figurii omenești și către interpretarea ei psihologică, dusă pînă la scrutarea amănuntului.

În pictură, în miniatură, mai apoi în desen și gravură, genul acesta de reprezentare a omului a dobîndit repede o adevărată preponderență în arta franceză care apare de la început ca o artă umanistă. Un umanism nu însă în sensul celui italian, care era ca un fel de elogiul al omului ideal, împodobit cu reminiscențe clasice și aspirînd către frumusețea de erou sau de zeu. De o esență mai nordică, umanismul artei franceze s-a referit întotdeauna la omul real, pe care artiștii l-au înnobilit cu calități de grație și eleganță, fără a-l desprinde însă din propria-i individualitate și a încerca să-l transforme în simbol. Omul concret din Eseurile lui Montaigne, sau din Cugetările lui Pascal, omul de societate și omul moral din Viețile lui Brantôme sau din Maximele lui La Rochefoucauld se regăsește în aceste portrete, pe care o lungă serie de artiști, unii rămași anonimi, le-au zugrăvit cu un talent mai întotdeauna excelent.

Expoziția de la Muzeul Toma Stelian ne dă, într-un chip sumar, dar într-o agreabilă alcătuire, istoria acestei portretistici — artă și în același timp analiză pătrunzătoare a psihologiei și realității omenești franceze. În lucrările expuse, ne este amintită întreaga suită a portretului francez din secolul al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, de la anonimii din secolul al XVI-lea, care roiesc în jurul lui François Clouet — din nefericire nu găsim nimic de mîna acestuia în expoziție — pînă la Dumoustier și Nanteuil, artiști de seamă din secolul al XVII-lea, din care ni se dă cîte o lucrare, pînă la Le Brun, Rigaud și Largillière, portrețiștii epocii celei mai fastuoase de la Versailles, apoi pînă la Watteau, mai puțin portretist decît desenator de grații, pînă la Boucher, Nattier, Tocqué, La Tour, Gabriel de Saint-Aubin, Nicolas Cochin, Greuze și d-na Vigée Lebrun, sau pînă la artiști călători în Orient, ca Leprince și Liotard, cei din urmă avînd o legătură și cu lumea românească. La acestea se adaugă și un număr de desene moderne, de artiști ca Prud'hon, Girodet, Gérard, Ingres, Hippolyte Flandrin, Chassériau, Carpeaux, Constantin Guys, Bonnat, Degas, Manet, Cézanne, Pissarro etc., lucrări dintre care unele au mai fost văzute și la Expoziția de acum șapte ani, tot la Muzeul Toma Stelian.

N-ar fi fost rău, desigur, dacă în această prezentare rezumativă ar fi fost scoase mai mult în evidență unele momente ale portretisticii franceze, sau unii artiști mai de seamă. Secolul al XVI-lea, de pildă, atît de însemnat pentru această artă, sau portrețiști ca Nanteuil și La Tour — fără a mai vorbi de un Perronneau, cu totul omis din cadrul expoziției — s-ar fi cuvenit poate să fie mai stăruitor reprezentați; după cum un loc mai larg ar fi prins bine și pentru

desenul modernilor, pentru un Ingres în primul rînd, ca și pentru cîțiva artiști ce vin după el. Dar în cadrul restrîns al expoziției, a fost desigur greu să se stăruiască mai mult, organizatorii preferînd să dea, în cele vreo sută de lucrări prezentate, un tablou cît mai complet și mai variat al genului de artă pe care îl ilustrau.

O completare prețioasă o aduc, dealtfel, gravurile care alternează în expoziție cu desenele. În cele vreo șaptezeci, optzeci de planșe, alese cu multă grijă, se întîlnesc aproape toate numele de seamă ale acestei arte, atît de înfloritoare altădată — de la un Geoffroy Tory sau Jacques Prévost, portretiști ai lui Francisc I, pînă la un Thomas de Leu, un Nanteuil sau un Edelinck, ca să nu citez decît unele din numele mai mari care se întîlnesc în expoziție. La rînd cu aceștia sînt înfățișați și modernii, mai sporadic și mai fugar, întrunind însă exemple variate și interesante, care merg de la subtilele aquaforte ale unui Ingres, pînă la litografiile incisive și spirituale ale lui Toulouse-Lautrec.

Să notez, în sfîrșit — pentru că poate fi și un exemplu — grija scrupuloasă cu care e redactat catalogul expoziției, lucrare bine ordonată și documentată, datorată d-lor Lemoisne și Rouchès de la Paris, în colaborare cu dl. Alphonse Dupront.

CONCHISTADORII LUI VÁZQUEZ DIAZ

Dialog în fața unui portret. L-am văzut pe Vázquez Diaz lucrînd, și l-am ascultat comentîndu-și propria lui operă, cu un dublu simț critic, acela al privitorului străin și acela al creatorului. „Vi se pare prea lung brațul acesta?” mă întreba el, în fața unei figuri la care lucra de cîtăva vreme cu oarecare neliniște că nu va izbuti să confere mai multă expresivitate modelului, care nu avea deloc. „Mi se pare normal”, am răspuns, uitîndu-mă la proporțiile figurii ce începuse să dobîndească monumentalitate și schița un gest amplu, elocvent prin sine însuși. „Adevărul e — mi-a spus el — că omul acesta are brațe scurte, prea scurte pentru un asemenea gest, iar fața lui blajină este prea ștearsă pentru a se lăsa portretizată”. Neliniștea pictorului se concentra asupra figurii aceleia rotunde și cumsecade, care i se împotrivea prin lipsa ei de calități plastice, chinuindu-l în strădania lui de a face un portret, depășind totodată modelul. Aceeași față o văzusem nu cu mult înainte, pe aceeași pînză, dar din profil, iar acum o vedeam mai mișcată, întoarsă spre privitor și captînd în trăsăturile ei un joc de lumini și umbre, care-i dădeau mai mult caracter și mai multă vigoare. „Poate că omul n-o să se recunoască în tabloul acesta ca-ntr-o oglindă — mi-a spus el — dar fac tot ce pot pentru a se recunoaște așa cum ar trebui să fie, ca trup și ca suflet, în ipostaza lui cea mai bună. Și în timp ce-și strîngea penelurile, privirea extraordinară de mobilă și inteligentă a pictorului s-a oprit din nou, absorbită și preocupată, asupra pînzei încă umedă de culori, care-i provoca atîta frămîntare.

Portretistul. Zurbarán. El Greco. Arta lui Vázquez Díaz, portretist și pictor de figuri, poate fi definită prin acest scurt dialog și prin concluzia formulată de

[Madrid, 1950—1951?] Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului.

el asupra muncii sale. Concepția lui depășește adesea modestele calități ale unui model în aparență prea comun. Penelul său amplifică formele, căutând o structură solidă, pentru a înălța pînă la ideea de corporalitate umbra omenească, îndeobște debilă și prezumtuos încremenită sub ochii artistului. Pictorul își privește modelul nu cu preocuparea servilă de a reda fidel formele sale meschine sau greoaie, ci ca un vizionar care caută în materialitatea inexpressivă a corpului ideea care l-a generat și spiritul care ar trebui să-l însușească într-o realizare perfectă. Astfel portretul este și „asemănător” și neasemănător; destul de asemănător pentru ca modelul să aibă satisfacția vanitoasă de a-și recunoaște chipul în liniile și formele viguros trasate de pictor; dar în același timp, depășind cu mult mărunta realitate care l-a inspirat, foarte aproape de spiritul sau de caracterul pe care artistul izbutește să-l descopere și să-l accentueze în ceea ce se ascunde dincolo de acele forme imperfecte, sau de o expresie fugară, ivită în treacăt pe chipul modelului.

De aici rezultă înclinația pictorului către portretul reprezentativ, sau potretul imaginar, care-i îngăduie să-și realizeze cu mai multă profunzime și libertate viziunea lui concentrată asupra spiritului și semnificației simbolice sau monumentale a corpului omenesc. De aici, privirea lui pătrunzătoare asupra chipurilor celor mai variate, pentru a descoperi trăsăturile sociale sau naționale, ceea ce este permanent și adînc în formele pieritoare și uneori în aparență vulgare ale atîtor modele ce s-au perindat pe sub ochii lui. Și tot de aici, studiul său aprofundat și afecțiunea lui pentru maeștri ca Zurbarán sau El Greco, care au lăsat o amprentă atît de puternică în spiritul și concepția artistului. Zurbarán, maestrul auster, exemplul rigorii și al voinței disciplinate în mijlocul barocului spaniol; vizionarul unei forme care, prin severitatea ei, prin simplificarea arhitecturală, prin structurile sale reduse la esențial, ajunge aproape la concepția cubismului. Un cubism ca geometrie a formei și spiritului, așa cum îl întîlnim în epocile eroice ale artei, sub dalta euclidiană a unui Policlet, sau sub penelul unui Piero della Francesca sau al unui Bramante, pictori și arhitecți, artiști care gîndeau formele în volume și volumele în cifre. El Greco, alt vizionar, vizionarul spiritului, al cărui penel aprinde în privirile cavalerilor săi o flacără misterioasă și zugrăvește pe chipurile descărnate exaltarea sufletului care îndemna veacul spre eroism și sfințenie. În acești doi pictori — unul compatriot al artistului, bătînd aceleași drumuri pe care le-a cunoscut Vázquez Díaz în copilăria și tinereța lui; celălalt un străin care, ca nimeni altul, a știut să scruteze și să intuiască adîncurile sufletului spaniol — și-a găsit pictorul nostru precursorii și maeștrii săi exemplari, în puternica-i năzuință de a exprima cu penelul ceea ce este profund și permanent în chipul și spiritul spaniol.

Vázquez Díaz, pictorul națiunii. Vázquez Díaz a fost de la început pictorul națiunii și al mărețelor fapte spaniole, încă de la figurile de toreadori, de intelectuali sau de oameni din popor, pe care le zugrăvea în tinerețe, impunîndu-le o forță de expresie obținută din simplitatea sau asprimea figurilor, din accentul caracteristic al trăsăturilor și din acea concentrare a privirilor uimitor de voluntare, ce par să emane dintr-un fond implacabil și se impun dominîndu-l pe privitor. Străduința lui de a reprezenta în figurile pictate specificul națiunii l-a dus mai tîrziu la conceperea acelor fresce grandioase de la La Rábida, unde cu aceeași simplitate și aceeași preocupare de a-și construi formele arhitectonice, și de a exprima în ele nu numai concretul, ci și ideea și spiritul, el a ilustrat istoria descoperirii Americii și eroica aventură a Spaniei în lumea nouă. În fres-

cele acestea viziunea artistului nu s-a oprit — cum ar fi fost simplu — asupra anecdotului sau a „ilustrativului”. Concepția lui se concentrează încă o dată în figura umană, gravă și solemnă, și într-o compoziție ritmică, lentă, care ajunge aproape la hieratism, înălțînd gestul, atitudinile și sensul fiecărei scene pînă la simbolic. Caracteristice sînt chiar titlurile date de pictor acestor fresce: *Navigatorul și călugărul*; *Cugetarea Navigatorului*; *Convorbirile*; *Eroicii fii ai orașelor Palos și Moguer*; *Plecarea corăbiilor*. Nici un nume, nici o aluzie mai precisă la faptele consemnate de cronică sau legendă. Istoria văzută doar în gloria ei, în simbolul ei, în idee.

Conchistadorii. Pedro de Alvarado. Aceeași năzuință l-a făcut să conceapă mai tîrziu seria de portrete ale Conchistadorilor, începută cu ani în urmă. Penelul pictorului găsește în aceste figuri resursele unei libertăți de imaginație care-i favorizează concentrarea asupra ideii sau a formei. Iconografia tradițională, nesigură și uneori convențională, îi îngăduie să creeze prin propria lui intuiție acele figuri, care se impun uneori prin trăsăturile viguros concepute, alteori prin interpretarea spirituală sau înălțarea figurilor pînă la monumental și simbolic.

Portretul cel mai vechi din această serie, pictat în 1936, și care se află acum la Palatul Guvernamental al Republicii Salvador, este acela al conchistadorului Pedro de Alvarado. Figura cruntului oștean, al cărui nume evocă printr-o stelă de sînge faimoasa Noapte Tristă a spaniolilor lui Hernán Cortés, privește în portret cu o forță concretă și o expresie tăioasă, care dau aproape senzația unei prezențe vii, agresivă și neliniștitoare. Fața prelungă și îngustă, cu fruntea bombată și accentuată de o lumină violentă, este aceea a războinicului hotărît, care nu cunoaște alt gînd decît să-și lovească dușmanul și să-și impună voința. Ochiul sînt cruzi, gura brutală și senzuală, nasul coroiat ca ciocul unei păsări de pradă. Pictorul nu insistă asupra altor elemente realiste. Dorința lui este să dea un portret eroic, impunător atît prin caracter cît și prin sugestivitatea a ceea ce e reprezentativ. Figura Conchistadorului se înalță rigidă, îmbrăcată în oțel și în scăpărările frînte ale armurii sale.

Atracția lui Vázquez Díaz pentru armuri! Și marea lui știință de a scoate din acele forme strălucitoare efectul plastic și pictural care dă atîta accent portretelor sale! Uneori această atracție merge pînă la paradoxal și riscat. Nu e, oare, o armură — golită însă de importanță datorită compoziției — pînă și în portretul modern al Ducei de Alba, reprezentat în haine de stradă? Nu e vorba însă de un accesoriu decorativ. Concepția artistului, prin însăși esența ei, refuză decorativul. Dar armura care îmbracă un corp omenesc, sau armura goală, desenează magnifice forme poliedrice, care nasc spațiu înălțîndu-se monumental, și îi oferă pictorului resurse aproape arhitectonice pentru a defini o figură prin unghiuri și rotunjimi și prin structura formei solide, în contrast cu ceea ce este viu și carnal. Prin această atracție, Vázquez Díaz se apropie de cubismul pe care l-am amintit — nu neapărat cubismul parizian al unui Picasso sau Braque, care l-a preocupat pe artistul nostru la începuturile sale, ci acea idee a formei geometrice în uman, de atîtea ori prețuită de renaștenștii italieni și formulată cu mult înainte de greci. Acest geometrism structural, care este ca o înclinație volumetrică în ideea sensibilă a artistului, apare constant în pictura lui Vázquez Díaz, și nu poate surprinde în portretele sale, cu atît mai puțin în figurile reprezentative ale Conchistadorilor. Și acele lumini care se încrucișează aprinzînd focuri violente pe formele de oțel! N-am să amintesc aici de El Greco

și Tițian, dar aş putea cred să spun că nimeni nu ştie astăzi să îmbrace un corp omenesc în armură și să-l picteze cu forța și măiestria acestui artist.

Hernán Cortés. Al doilea portret al seriei datează din 1937: marea figură ecvestră a lui Hernán Cortés (2,80 × 2,60), expusă anul trecut la Expoziția Națională de Belle-arte de la Madrid. N-a existat poate între operele ieșite de sub penelul acestui artist lucrare mai mult discutată, și nici mai puțin înțelegere față de arta voluntară și de formele decise imaginate de pictor. Publicul, obișnuit cu un realism ușor accesibil și cu o artă îndulcită de jocuri coloristice și luxul de accesorii în compoziție, s-a lovit de nuditatea formală și de rigorismul concepției, care apropie această pictură de sculptură și de arta monumentală.

Într-un peisaj cu culmi și cu depărtări învăluite în cețuri subțiri și umbre crepusculare, apare figura oșteanului călare, îmbrăcat tot în armură, detașându-se uriaș în austera singurătate. Un gest amplu, de o perfectă plasticitate, impresionant prin forța lui și prin îndrăzneța liniei a compoziției, constituie o aluzie simbolică la semnificația figurii. Brațul războinicului e ridicat pentru a lovi cu spada cea mare, care se desenează pe cer ca o interminabilă diagonală de oțel. Pe această înclinație a diagonalei este construită întreaga compoziție, pentru a da figurii mișcare, acel dinamism conținut în imobilitate, propriu sculpturalului și monumentalului. Vázquez Díaz, a cărui artă asociază întotdeauna sensibilul cu cerebralul, urmărește în această lucrare un joc plastic care i-a ispitit pe artiștii Renașterii, revenind în pictură de fiecare dată când un creator încearcă să depășească realitatea prin mijloace stilistice. Nu trebuie să ne lăsăm înșelați de amintirea figurilor ecvestre ale lui Velázquez. Modernul nu este realist. Figura personajului său, profilată aproape hieratic pe cer, este mai mult sau mai puțin un portret; este *ideea* acestuia, proiectată în dimensiuni spațiale și ridicată pînă la funcția ei simbolică. Gestul avîntat al Conchistadorului nu este motivat prin nimic realist. Privirea lui intensă, tăioasă la rîndul ei ca o spadă, nu e ațîntită asupra nici unui obiect precis. În pustietatea peisajului nu apare alt element concret, în afară doar de o lespede aluzivă, în primul plan, cu figura unui idol sau rege aztec. Pe cer, un fuior subțire de nori orizontali contrastează cu diagonală compoziției. La fiecare tușă de penel pictorul s-a gândit la elementele stilistice ale picturii sale. Hernán Cortés este aproape un monument ecvestru, imaginat pe culmile sălbatice ale pămîntului aztec.

Jiménez de Quesada. Foarte apropiat ca dată de aceste lucrări este un alt portret, acela al lui Jiménez de Quesada, aflat astăzi la Legația spaniolă din Bogotá. Nu-l cunosc decît din fotografie. Nu pot vorbi despre calitățile sale coloristice. Dar îmi ajunge această imagine redusă, în alb, griuri și negru, pentru a-mi da seama de vigoarea penelului, de concentrarea pictorului în limbajul său stilistic și de intensitatea expresiei. Această față gravă, cu privirea absorbită, cu aspre și nobile trăsături uscățive, care amintesc de asceticele figuri ale lui El Greco, ar putea fi a unui războinic sau a unui sfînt. Platoșa ce acoperă pieptul personajului nu contrastează cu austeritatea chipului. Pictorul a urmărit să redea sufletul oșteanului și, întocmai ca maestrul din Toledo, a știut să aprindă flacăra spiritului în toate detaliile picturii, ca și în tremurul mîinii ce sublinia aceste trăsături. Dar dacă El Greco este o prezență îndepărtată care se recunoaște în expresivitatea operei de față, stilul picturii e diferit de acela al maestrului din Toledo, revelînd cu putere cea mai bună factură a lui Vázquez Díaz. Capul războinicului frapează printr-o modelare hotărîtă, printr-un anumit geometrism

în structura formelor, și prin tușele impulsive lăsate de penelul artistului. Acea umbră puternică de pe tîmpla cavalerului, ce pare ca o aripă în jurul frunții, se revelează ca o tăietură adîncă într-o materie plastică. Pictură „făcută cu barda”, ar fi spus Bourdelle, așa cum a mai spus și despre alte opere ale artistului, făcute în tinerețe. Plasticitate care apare întotdeauna în tablourile acestui pictor și sugerează străduința artistului de a da opere complete, modelîndu-și formele nu numai în materia culorilor, ci și într-un spațiu imaginar, construindu-le uneori într-o armătură perfectă, ca un sculptor, ca un arhitect. Acest Jiménez de Quesada, care poate fi războinic sau poate fi un sfînt, este o capodoperă. Vázquez Díaz a atins în această figură, cu simplitate, cu gravitate, acele limite ale artei sale care fac din el, și nu numai în prezent, un mare portretist.

Cele două portrete ale lui Francisco Pizarro. Tabloul cel mai recent din această galerie, figura conchistadorului din Peru, Francisco Pizarro, își are istoria lui, care aproape că îi conferă o dublă personalitate și dovedește complexele exigențe ale pictorului în preocuparea sa artistică. Am cunoscut acest tablou, pe aceeași pînză, într-o concepție și o compoziție cu totul diferită de aceea în care apare astăzi, în forma lui definitivă. De dimensiuni mai mari, așa cum îl imaginase artistul cu mult înainte, în 1937, cînd a început să-l picteze, Pizarro inițial apărea cu toată statura, sprijinindu-și o mîină pe marea lui spadă și ținînd în cealaltă bastonul de conducător. Capul, cu expresie vulturească și cu o barbă mare albă, privea întors ca și în tabloul de astăzi, dar modelat cu mai puțin realism, pîrînd chipul unui războinic fabulos, învăluit în aureola vitejiilor și în albul acelei bărbi imperiale. Culorile strălucitoare — roșu și galben — ale panașului de pe coif, puneau o notă fantastică, ce dădea figurii aproape aspectul unui personaj mitologic. Era un Pizarro de legendă, ceva între erou, împărat și patriarh, iar figura lui împodobită cu acele pene stranii, evoca tărîmuri sălbatice, unde oamenii se supuneau magiei culorilor, invocîndu-și zeii în limbajul păsărilor. Dar acest cap de un puternic caracter nu avea nimic imaginar. Urmărind în gînd cea mai veridică figură a eroului său, pictorul descoperise într-o zi un model care i s-a părut a fi chiar Pizarro însuși. Umbra aventurosului Căpitan se afla alături de el în tramvai. Artistul n-a putut rezista ispitei, și s-a adresat bătrînului, explicîndu-i dorința lui de a-l lua drept model pentru Pizarro al său. „Păi nu v-ați înșelat prea tare, domnule pictor — a răspuns omul —. Nu sînt Pizarro, dar sînt din aceeași provincie cu el și chiar din Trujillo”. Intuiția artistului se dovedea încă o dată miraculos de exactă. Iată-l pe Pizarro bătrîn, cu profilul lui vulturesc, cu fața lată și osoasă, cu barba albă de împărat. Pictorului nu-i mai rămînea decît să interpreteze modelul și să-i adauge acea aureolă nedefinită de eroic și fabulos.

Așa am văzut această pictură foarte de curînd. Pictorul venise în fața pînzei pentru a-i da ultimele tușe, iar eu mă pregăteam să scriu articolul de față, cînd ideea artistului s-a schimbat dintr-o dată, iar bătrînul Pizarro a suferit o metamorfoză neașteptată. Peste pînza abandonată într-un colț al atelierului trecuseră doisprezece ani. Iar doisprezece ani nu trec fără să aducă o schimbare în gîndirea și în gustul unui artist. M-am întors într-o zi ca să-l văd pe bătrînul Pizarro în noua lui formă, oarecum neliniștit, așa cum te duci să vezi un prieten care a trecut printr-o încercare grea. Da, încercarea fusese dură. Fără nici un menajament față de concepția inițială, pictorul modificase aproape întreaga înfățișare a eroului. Pînza fusese micșorată. Conchistadorul nu mai apărea cu statura întregă, ci doar ca bust, la fel cu figura lui Pedro de Alvarado. Schimbată

era și poziția. Personajul nu mai ostenta bastonul de comandant, ci își sprijinea mîna, în mînușa de războinic, pe o masă, alături de o mască încasă, care cu galbenul ei constituia singura pată de culoare vie în tablou. Dispăruse și strălucitoarea eșarfă de căpitan, care tăia de-a curmezișul pieptul oșteanului. Panașul coifului era discret, iar culorile se topeau în tonuri stinse de roșu și violet, armonizate cu fondul întunecat al picturii. Era figura unui grav și bătrîn oștean, a cărui privire limpede, puțin obosită, lăsa să se întrevadă conducătorul cu o severă și impunătoare voință. Pictorul se preocupase mai ales de expresia realistă a acelei figuri și își pusese toată priceperea pentru a scoate relieful și jocurile de lumini și reflexe colorate ale armurii. Pictura își pierduse elementele surprinzătoare care zgîndăreau imaginația dar, concentrată și sobră, cîștigase mult în vigoare și realism.

Mi se pare interesant acest dublu aspect al aceleiași opere. Un portret — real sau imaginar — nu este atît chipul modelului, cît acela al pictorului însuși. Iar în acest Pizarro de acum — încă neterminat — Vázquez Díaz se reflectă așa cum e astăzi, în profunzimea și în arta sa de deplină maturitate.

SALONUL CELOR UNSPREZECE SAU EUGENIO ȘI DEMONUL SĂU⁵⁹

Este oare îngerul sau demonul lui (unde există îngeri există și demoni) cel care îl îndeamnă în fiecare an pe Don Eugenio să deschidă cu solemnitate acest Salon al celor Unsprezece, care, prin har și multiplicare, a ajuns al celor Optzeci și opt, sau cam așa ceva? Am uitat expozițiile din anii anteriori. Fiecare cu steaua sa, fixă sau fugară. Aici nu există limite, nu există timp. Vreau să fiu mai explicit. Aici lumea încetează să se mai miște și este doar cîteodată tridimensională. Lămpile sînt sori înăuntrul unor aștri mari, care abia de încap în prăvălia unui negustor de pînzeturi. Sfîncșii nemiloși mușcă pămîntul cu cozile lor de șarpe, în timp ce un cap de Cristos privește trist de pe pînză, cu fruntea despîcată de presupusele-i plete. O casă cu multe etaje arde în flăcări, dar în stradă răsună doar strigătul unei femei care fuge în cămașă (probabil e noapte) cu pruncul la piept. Este îngerul? Este demonul? S-a prăbușit un castel în mii de frînturi. Lespezi vinete, imponderabile, nemateriale. Grădina Balafria doarme mistică, iluminată doar de o eclipsă de soare. Ceasul s-a oprit la unsprezece fără douăzeci fix, pentru că alături de el nu se află o inimă (ci doar forma ei neverosimilă), iar dedesubt înnoată un pește într-un acvariu gol și prea mic. Femeia aceea despuiată nu are nici brațe, nici cap. Ne-o închipuim frumoasă, în fața ferestrei deschise spre mare. Este îngerul? Este demonul? Un nor plutește deasupra Escorialului, fără a fi amenințător. Iar un diplomat mititel, pieptănat ireproșabil, deține o mulțime de secrete în codul său cifrat.

Mă simt bine în acest Salon, unde arta și-a pierdut gravitatea ei clasică și este doar levitație în absurdul poetic și în ireal. Eram sătul de Salonul celor Unsprezece Mii, unde cunoscători savanți (și uneori cîte un tînăr timid), sau domni cu decorații și de o anumită vîrstă, explicau fermecătoarelor lor însoțitoare

Publicat în Cuadernos hispano americanos, Madrid, martie—aprilie, 1950. Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului.

regulile perspectivei, meritul vreunui artist neîntrecut în imitarea naturii moarte, sau remarcău cu o surprinzătoare luciditate trăsăturile care denotă în tablouri urma vechilor maeștri și respectul pentru tradiție.

Dar n-am găsit un răspuns la inocenta mea întrebare: este îngerul sau demonul lui Don Eugenio cel care tulbură spiritul orașului cu aceste năluci uimitoare ce abia încap în subsolul de la Biosca? Cineva, lângă mine, îmi suflă la ureche:

— Asta e pictură abstractă.

— Ce neghiobie! Cum poate să fie abstractă pictura?

— Da, da, — insistă celălalt — acum totul este abstract. Uită-te la poezia care se scrie. Nimănui nu-i mai pasă de natură. Cine mai vrea să-i comunice cititorului nobile sentimente în cuvinte clare? Totul își pierde ponderea. Poetul gîndește *printre* cuvinte, imaginile lui — dacă există — sînt *idei* care rămîn misterioase și uneori se volatilizează în simple sunete.

Mă uit la Don Eugenio, care însoțește afabil o doamnă frumoasă prin fața tablourilor lui Zabaleta. Mîna lui schițează prin aer cîteva semne misterioase, în timp ce cuvinte pe care nu le aud traduc pe scurt doamnei gestul explicativ al amfitrionului. Doamna încuviințează din cap. Iar sorii aceia strălucesc demenți, fiecare în steaua lui. Unul dintre ei zăbovește nepăsător pe mîna unei vînzătoare. Ne aflăm în *Rue de Rivoli*. Alături, în fața unui tablou de Tapiès, o tînă ră privește stăruitor alt astru, mai mic, căzut în fundul apelor. Fata pare mișcată și-i mijește o lacrimă de compătimire. Aici aștrii se prăbușesc. Ce păcat de lumină atît de frumoasă! Trece un domn cu oarecare gravitate. Aștrii nu-l interesează. Se uită la sfîncșii verzi ai lui Ponç. Încrunță sprîncenele nedumerit. Cercetează pe îndelete detaliile. Ridică din umeri și pornește să caute alte tablouri mari rezonabile. La cîteva pași, un alt domn cu o înfățișare tolerantă contemplă într-o pictură de Cuixart figura tristă a lui Cristos. Descoperă în josul imaginii inscripția scîlciată MAASCRO și se îndepărtează îngrozit. Don Eugenio e așezat într-un fotoliu. Se odihnește și-i privește pe vizitatori. Ochii lui, întotdeauna vigilenți, se amuză privind, nițel zîmbitori, nițel malițioși. Eu tot n-am găsit încă răspuns la întrebarea mea. Mulțimea sporește. Acum nu mai e loc liber în fața nici unui tablou. Trebuie să mă apropii și eu. Îl las pe Don Eugenio cu misterul lui, și mă îndrept către ceasul acela oprit înainte de vreme.

Torres Garcíá. Acest barcelonez din Montevideo merită tot respectul. Este bunicul multor pictori, mai ales catalani. Tablourile sale, acum întunecate de vreme și de verniuri, vor fi fost mai luminoase cînd le-a pictat artistul. Este o lecție. Pictorul trebuie să-și vadă culoarea nu numai în prospețimea ei, ci și în viitor. Formele au și ele prezent și viitor. Unele surprind la-nceput prin răzvrătirea sau confuzia lor șocantă. Pictorul își are poate justificările sale. Nu este înțeles. Dar timpul trece și lucrurile se limpezesc. Ajunge să înțeleagă pînă și insul cel mai greoi și mai refractar la inovații. Iar atunci, asupra artistului cu prea puțină originalitate se cerne o amenințare: tocmai aceea a unei înțelegeri prea limpezi. Aceste *Ramblas* cenușii ale lui Torres Garcíá, în care abundă orologiile oprite, sticlele cu licori și ceștile de cafea mai mari decît un tramvai, se numesc astăzi „simultaneism”. Titlul este prin sine însuși un simbol al caducității. Pictorul avea să abandoneze această cale pentru altele mai hazardate. A rămas de la el o vorbă frumoasă, scrisă în 1919: „Artistul ignoră obiectul”. Dar și în privința aceasta Torres Garcíá venea puțin prea tîrziu. Începutul îl făcuse înaintea lui, și

cu alte rezultate, Picasso, care părăsise cafenelele Barcelonei pentru cele din Paris.

Joan Miró. Obiectul. Obsesia pictorului și obsesia tuturor. Dacă aş putea scăpa de obiect, ar fi ca și cum aş scăpa de mine însumi. Ce vacanță salutară, dar care mi-e interzisă! Joan Miró, fără să-și piardă speranța, încearcă această aventură și este astăzi un maestru universal al artei abstracte. Picasso de asemenea. Ce iluzie! Obiectul rămîne întotdeauna în noi, chiar cînd este un număr. Arhitectul lucrează cu cifre, și încă n-am văzut casă să fie cu adevărat o abstracție. Cum ar putea fi pictorul și mai abstract? Priviți. O urmă de sanda în nisip. Niște ochi răutăcioși care ne urmăresc din pata aceea colorată, ca din adîncul unui coșmar. Umbre furișe trec grotesc pe un cîmp roșcat, ca pe un fel de plajă privită prin lentile colorate. Iar cerul acesta, cu un punct în mijloc, este imaginea a mii de cercuri văzute și concrete. Artă abstractă. Unde să întîlnești absența perpetuă, locul liber între închisoarea spațiului și închisoarea lucrurilor? Cum să simți că te afli acolo unde nu ești, sau să pleci către alte meleaguri mai libere sub același acoperiș al lumii? Joan Miró eludează obiectul, dar în tatonarea lui meditată rămîne amintirea, și uneori umbra formei văzute și de neînlăturat.

Salvador Dalí. Iată imaginea impresionantă a unui nor înaripat; în fund, arhitectura Escorialului pe un sol desenat ca o tablă de șah, iar într-un colț, figura accesorie a unui diplomat, legată poate printr-o aluzie de nor sau de Escorial. Salvador Dalí a comunicat că tabloul este neterminat. Nu putem și ce anume lipsește din el. Dar nu cred că într-o versiune viitoare pictorul ar șterge acel nor majestuos, și nici că mărunțul personaj ar dobîndi proporții mai mari. Iar cum în tablourile lui Dalí compoziția are întotdeauna rolul primordial, putem considera această operă, deși neterminată, drept definitivă. O judecăm în concepția ei. Dalí este un artist atît de scrupulos, atît de dornic de perfecțiune, ca și cei din Renaștere. În forma ei cea mai bună, arta lui ar trebui să implice *existența și acțiunea*. Folosesc aceste cuvinte ale lui Herrera, pentru că artistul însuși se referă în tabloul său la Escorial. „Unde este existență și acțiune — spune arhitectul — este îmbinarea lor” (donde hay ser y obrar, hay el conjunto de ambos). Herrera numește această îmbinare „plenitudine”, și adaugă o definiție atît de completă și de frumos rotunjită, ca o vultă din templul Escorialului: „Plenitudinea în lucruri (care este opusă vacuității) cere să se îmbrățișeze extremele existenței și acțiunii în toate; iar principiul acesta este vădit *prin sine însuși*, căci negîndu-l, va urma totala distrugere a oricărei armonii și corespondențe plenare din întreaga natură”. În fața imaginii norului conceput de Dalí trebuie să meditezi la acest principiu. Și la existența și acțiunea unui artist care se joacă atît de dezinvolt cu propria-i imaginație și cu resursele capricioase ale tehnicii și artei sale.

Gigliotti Zanini. Să lăsăm însă deoparte pedanteria. Iată un arhitect, pictor și poet, ale cărui opere stau alături de cele ale lui Dalí. Este adevărat că imaginile lui nu sînt exact ceea ce cer eu de la poezie. Poate nici de la pictură. Dar ce contează? Îmi ajunge să visez în fața lor, chiar dacă visul acesta îmi amintește de altul, mult mai vechi, cînd credeam că rostul lumii era să facă omul fericit. Zanini este din Trento, aproape un venețian. Iar tablourile sale sînt scăldate în același aer pe care l-au respirat vechii maeștri, de la Jacopo Bellini pînă la Canaletto. Lagune verzi, case pe apă, cîte o insulă care seamănă cu San Giorgio Maggiore, și

campanile ca niște săgeți îndreptate spre cer. Nici țipenie. Abia dacă se zărește o femeie minusculă care cotește după colț, cu umbrela în mână. Un cal se apropie pașnic de țărnam. Un copac încovoiat își privește umbra în apele moarte. Zanini învăluie totul într-o ceață subțire, întocmai ca un visător. Și multe arhitecturi între cer și mare. Dar de ce descriu oare aceste tablouri și nu spun nimic despre ele? Ce naiba, eram critic, ba chiar și istoric de artă! De ce nu-mi exercit acum critica mea acerbă asupra pictorului? Poate pentru că mă odihnesc. Iar Zanini se odihnește și el, cu penelul în mână. Îmi amintesc de reflexele unei case roșii, cu pergola ei, oglindite în apă. Pomii se uitau toată ziua pe fereastră. Nu era nimic care să nu fie clar. Unele corpuri tremurau în liniștea lor, de fericire. Când vom porni într-o nouă călătorie?

Rafael Zabaleta. În fața tablourilor lui Zanini n-am dat de demonul lui Don Eugenio. Desigur că italianul a fost atins de aripa îngerului, fapt care l-a făcut atât de sensibil pe Don Eugenio. Mă întorc în sala cealaltă, unde se înghesuie lumea, iar îngerii se încrucișează cu demonii. Mă opresc în fața tablourilor lui Zabaleta. Aici sorii ard înăuntrul stelelor, iar o prăvălie de pânzeturi, cu vânzătorii și clienții ei este orbitoare, ca o viziune magică, scăpărind de lumini și culori. Zabaleta e plin de imaginație, dar privește cu intensitate obiectele. Aglomerează tușele de penel până ce acoperă toată pânza cu imagini mari și mici. Densitatea picturii sale nu lasă nici cel mai infim spațiu liber, dar ordinea este perfectă și pictorul domină prin rațiune instinctul impulsiv al mîinii. Aș prefera parcă uneori mai puțină ordine, mai puțin echilibru ostentativ, care merge până la simetria perfectă și până la un vag aer de respect academic. Aș prefera, de asemenea, mai puțină densitate, ca să pot respira în fața tabloului și să apreciez mai bine grația unei figuri sau strălucirea unei culori. Dar o știu: un artist ajuns la măiestrie nu se prea interesează de preferințele izolate. Și apoi, densitatea este totodată bogăție. Ea a fost întotdeauna un viciu sau o virtute spaniolă. Marele suflu al Renașterii n-a fost întretăiat aici de stilul plateresc? Iar marele Baroc n-a cunoscut excesele gustului churruigueresc? A existat însă și simplitatea intensă și impunătoare a unui Zurbarán. Au toate acestea vreo legătură cu Zabaleta? Evident. Pentru că Zurbarán umbla cu un soare aprins în palmă.

Juan Ponç. Este timpul, cred, să mă apropiu de sfincșii verzi ai lui Ponç. Nu știu ce atracție misterioasă exercită aceste tablouri asupra privitorilor, care se îngrămădesc în fața lor cu o preferință înfiorată, dar irezistibilă. Este un caz de psihanaliză. Ponç excită toate pornirile acelui om al cavernelor care sălășluiește în noi. Monștrii lui sînt fabuloși, dar cruzimea lor idilică poartă o amprentă de duioșie. Iată această făptură scheletică, asemenea unui Pan scăpat din mormînt. Ține în mână un flaut subțire. Are să cînte, iar în jurul lui au și început să se deschidă corole de floarea soarelui, înfiorate de o mistică emoție. Un animal nemaivăzut, cu cap de balaur și antene de fluturi, se apropie hipnotizat. Alt monstru savurează deliciile unei digestii provizorii. În jurul lui, efemere urme de pași omenești. O pasăre-femeie tronează enigmatică pe un dîmb. Lupii îi fac o serenadă. Totul este scădat într-un mister teluric, înfiorător și totodată pueril, pe care arta l-a mai cunoscut în gurile de balaur de pe streșini și în capitelluri de vechi catedrale. De ce vă îngroziți, domnule? Nu vă place misterul? Muntele, cu ochiul său vorace? Copacul acesta care-și ține umbra de mână? Balena în racursiu, cu ancora ei? Pe mine mă încîntă umorul grotesc al acestui pictor față de seriozitatea dumneavoastră, care faceți o figură de copil speriat. Și sînt îndrăgostit

de acest drăgălaș Caliban, care se ridică grațios pe picioarele lui de lut, cu **nasul** ca o banană și cu acel soare aprins pe obrazul lui nocturn. Un taur **tîmp și genezic** se uită la el. Și luați bine seama: înmuguresc primii copaci din lume, străduindu-se să înflorească.

Modesto Cuixart. Cuixart este un simbolist. Nu dau acestui cuvînt vreo semnificație istorică sau estetică, ci doar una psihologică. Vreau să spun că pictorul gîndește în simboluri și că simboluri sînt, în modul său de a vedea, pînă și obiectele concrete, care le-ar putea inspira altor pictori tablouri de natură moartă. De aceea Cuixart își caută instinctiv motivele în simboluri gata formulate grafic. Unele tablouri din expoziția aceasta denotă studierea picturii romanice catalane, sau a simbolisticii medievale din codice cu miniaturi sau din hărți geografice. Preferințe, desigur, momentane. Cuixart poate întîlni miîne elemente tot atît de interesante în hieroglifele egiptene, sau în simbolistica și mai complicată și mai misterioasă a copiilor. De aici rezultă caracterul pronunțat intelectual al tablourilor acestui pictor. Dar sensibilitatea lui? N-avem însă suficiente elemente pentru a o aprecia. Poate că nu îi lipsește, dar trebuie să așteptăm creații viitoare, care să reveleze ceea ce ne rămîne încă necunoscut.

Antonio Tapiès. Atenție, acum. Ne apropiem de un mag al acestei expoziții: Antonio Tapiès. Un mag subtil, care ne poartă între pictură și poezie; care știe să aprindă stalactite de lumină ca într-o peșteră fermecată; sau să ne cufunde în grădini adormite în fundul apelor. Cîteodată rostește cuvinte doar de el înțelese, ca *Parafaragamus*, și atunci se produce o eclipsă de soare, cad luceferi în apă, se deschid ochii frunzișurilor, iar plante transparente își întind corolele uriașe înspre cornul lunii, care despică subțire fermecatul cer vioriu. Este greu să vorbești despre pictura acestui artist, cînd lumea lui e scăldată în atîta poezie. Poezia este foarte aproape de pictură, dar poate fi și dușmana ei. Tapiès se află încă parcă într-un vis, iar penelul lui atinge ușor, foarte ușor, materia concretă a culorilor sale. Uneori este atras de proiecții fantastice de lumină, care se deschid conic, ca pe o scenă străbătută de reflectoare și iradiații. Alteori totul este învăluit într-o penumbră misterioasă, unde nu-și are locul nici omul, nici nimic care nu este vis. Aceste pînze vrăjite sînt lipsite de *materie* picturală. Îmi plac mult. Dar dacă ar trebui să mă pronunț în vederea unui premiu, i-aș decerna pictorului, pentru pînza sa *Jardin de Balafra*, premiul de poezie.

Santiago Padros și Oriol Bohigas. În aceeași sală, o stelă memorială evocă figura poetului Juan Maragall. Arhitectul Oriol Bohigas s-a asociat pentru această lucrare cu mozaicarul Santiago Padros. Colaborarea s-a dovedit fericită. Proporțiile și simplitatea arhitecturii sînt în ton cu materia pietrei și cu liniile calme ale figurii în mozaic. Stilul lui Padros apare și în alte lucrări, de proporții mai mari și cu intenție monumentală. Un Lorenzo de Medici amintește de Italia florentină și de vechii mozaicari care-și îngemănau operele cu piatra aurită a monumentelor din orașe. Unde își va plasa însă maestrul Padros mozaicurile, în orașele noastre de acum, în care arhitecții nu mai cunosc decît betonul cenușiu?

Jorge de Orteiza. Și sculptura. O reprezintă Jorge de Orteiza, cu cîteva lucrări de o execuție îngrijită și în materiale foarte variate. Forme umane, întrezărite în ființa lor genezică, sau în ductile variații plasmatiche, care tind mai mult

către ideea plastică decît către real. Aș vrea să pot spune că această cale e bună, că sculptorul poate privi nu numai suprafața corpurilor (ființe sau obiecte), ci și interiorul lor, misteriosul imbold către formă. Dar tocmai aceste forme, aceste goluri de lumină sau de umbră în materie, aceste capete mici, abia embrionare, aceste membre vagi care tind să se desprindă de nedefinit către existența lumii reale, le-am văzut de curînd la Paris, într-o impunătoare expoziție a englezului Moore. Și atunci îmi retrag spusele. Prefer să închei cu o altă afirmație, mai potrivită în cazul de față: în artă orice intenție poate fi bună, cu condiția să fie originală.

Ies de la expoziție fără să fi lămurit enigma care m-a preocupat de la început în fața acestor opere. Este oare îngerul sau demonul — un demon zeflemist și academic — cel care a trezit atîta curiozitate și atrage atîta lume în subsolul expoziției? Dau din întîmplare peste o „glosă” a lui Eugenio d’Ors, care ar putea eventual să ne furnizeze un indiciu. Filozoful vorbește despre acel om cumsecade care, acum vreo sută de ani în Elveția, i-a făcut pe contemporanii lui să caște de plictiseală, cu o lucrare intitulată angelic: *Întru Inocența, Seriozitatea și Noblețea veacului și patriei mele*. Iar replica filozofului modern (care se poate aplica astăzi artei) este că, pentru a evita ineficacitatea, „trebuie să strecori în aceste trei calități, altele trei: un pic de viclenie, o fărîmă de glumă și un dram de cumințenie. Și de asemenea, să te ridici dincolo de veac și de patrie”. Prețioase cuvinte și curat orsiane. Ar fi la locul lor pe frontispiciul Academiei Breve, care se profilează, nu chiar atît de vremelnică ¹, în spiritul timpului și al artei noi.

LIONELLO VENTURI

Articolul asupra d-lui G. Petrașcu, pe care îl publicăm în acest număr, aduce pentru prima oară numele D-lui Lionello Venturi într-o revistă românească ⁶⁰. Pentru aceia care urmăresc însă studiile erudite de istorie și critică a artei, numele acesta nu e nou. El reprezintă una din personalitățile cele mai de seamă ale științei italiene și o înaltă autoritate în critica modernă a artei.

Continuator al mării școli de istorie a artei creată de părintele său, ilustrul profesor Adolfo Venturi, și creator el însuși de metode și sinteze noi în cercetarea artei, dl. Lionello Venturi a fost multă vreme profesor la Universitatea din Torino, organizator și director de muzee în Italia și, împreună cu Adolfo Venturi, director al importanței reviste *l’Arte* de la Torino. Erudit de cea mai solidă și multiplă formație, scriitor de talent și om de gust, temperament cu înclinații teoretice, dl. Lionello Venturi și-a desfășurat activitatea atît în domeniul studiilor istorice, cît și în acela al esteticii și al criticii de artă.

Ca istoric a publicat cîteva lucrări de capitală importanță. Citez dintre ele opera devenită clasică asupra *Originilor picturii venețiene*, tipărită în italiană în 1907, și monumentală lucrare despre *Giorgione și giorgionismul*, apărută în italiană în 1913. A mai publicat de asemenea studii însemnate asupra *Colecției Gualino* (ediție italiană în 1926) și asupra *Picturilor italiene din America* (ediție italiană în 1930; ediție engleză în 3 volume în 1933).

¹ Breve — scurt (în span).

Gîndirea, mai 1938, an XVII, nr. 5, p. 279—280.

Cercetările sale asupra picturii venețiene și asupra lui Giorgione erau nu numai studii de erudiție, ci și de ascuțită pătrundere critică, deschizând perspective largi de interpretare a artei Renașterii și ducând, prin unele consecințe, pînă la formulări teoretice noi și pînă la contactul cu arta modernă.

Teoreticianul se ivește însă, în înțelesul larg al cuvîntului, în lucrările ulterioare: *Critica și arta lui Leonardo da Vinci* (ediție italiană 1919), *Gustul primitivilor* (ediție italiană 1926), *Critica de artă în timpul Renașterii* (ediție franceză 1928), *Pretexte de critică* (ediție italiană 1929). O metodă nouă de critică este formulată treptat în aceste lucrări, metodă care îmbină punctele de vedere ale esteticii moderne cu acelea ale istoriei artei. Este destul de puțin cunoscută, dacă nu cu totul ignorată la noi, aprinsa dezbatere ce s-a desfășurat în critica italiană cum între 1911 și 1922 asupra așa-zisei teorii a „purei vizibilități”. Născută ca urmare a teoriilor estetice formulate în Germania de Konrad Fiedler și de Wölflin, această teorie, de fapt mai mult o tendință metodologică a criticii plastice, și-a găsit susținătorul hotărît în Benedetto Croce, și justificarea cea mai amplă în *Estetica* acestuia. Elementele vizuale ale operei de artă plastică (linie, formă, culoare, etc.) erau ridicate prin ea pe primul plan al judecății estetice și considerate drept singurele în stare să ducă la criterii de înțelegere și de valorificare critică. Subordonarea, sau chiar ignorarea oricărui conținut în opera de artă, reducerea acesteia prin analiza scrupuloasă numai la elementele ei pur formale, aveau să ducă, în estetica crociană, la „pura vizibilitate”, așa cum principii asemănătoare duceau în critica literară a Abatelui Bremond la teoria „poeziei pure”.

Intervenția D-lui Lionello Venturi în această dezbatere radicală a avut caracterul unei temperări și al unui corectiv. Fără a respinge întru totul criteriul „purei vizibilități”, în care d-sa nu vede o estetică, ci mai degrabă o metodă provizorie de aproximație critică, dl. Venturi a adus în lumină și o altă metodă oarecum contrarie, aceea a experienței istorice în critica de artă. Căci studiul atent arată într-adevăr cum normelor estetice absolute li se opune variabilitatea gustului estetic. Această variabilitate este legată nu de elementele formale, ci de conceptul mai complex al viziunii personale a artistului, și de însuși conținutul subiectiv al operei de artă. Critica nu poate fi nici justă, nici completă dacă se restrînge doar la unul din aceste puncte de vedere; ea trebuie să se mulțumească cu relativismul ei congenital și să concilieze în analizele ei amîndouă aceste criterii, care ne pot da prin corectare reciprocă o judecată mai exactă și mai justificată.

Cele patru cărți pe care le-am amintit mai sus, tipărite după 1919, sînt toate demonstrații și justificări ale acestei atitudini teoretice. Ele au dat loc la un gen întreg de cercetări aplicate asupra istoriei artei, privind istoria gustului estetic însuși. Rezultatele acestor cercetări n-au întîrziat să se îndrepte și asupra artei moderne, îndeosebi asupra studiului picturii franceze din secolul al XIX-lea, în privința căreia dl. Lionello Venturi este poate astăzi autoritatea cea mai de seamă. Strămutat de cîțiva ani la Paris, colaborînd la toate revistele mari de artă, ținînd cursuri și conferințe foarte apreciate la diverse universități din Europa și America, d-sa a dat la iveală în ultimul timp studii definitive asupra artei franceze. Este de ajuns să cităm cele două volume mari despre Cézanne, apărute în ediție franceză în 1936, operă care poate constitui modelul acestui gen de lucrări. O *Istorie a criticii de artă* i se datorește de asemenea (apărută în engleză în 1936), iar în prezent d-sa pregătește o vastă lucrare de sinteză asupra întregii picturi franceze din secolul al XIX-lea.

Toate aceste date sînt suficiente, credem, pentru a pune în lumină importanța articolului asupra pictorului Petrașcu, pe care îl publicăm în revista noastră. Expoziția de anul trecut de la Paris ne-a adus acest avantaj de a înlesni unui critic ca dl. Venturi să descopere arta d-lui Petrașcu. Articolul său este pornit dintr-un sincer și spontan entuziasm, pe care am crezut că am face bine îndemnîndu-l să și-l concretizeze în scris. Artă d-lui Petrașcu primește astfel o dovadă de prețuire care nu ne poate fi indiferentă, iar „Gîndirea” este recunoscătoare d-lui Lionello Venturi pentru cinstea pe care i-o face de a-i deveni colaborator.

ARTA, OBIECTUL, ARTISTUL

Nu există o regulă. De la transcrierea realistă pînă la incursiunea în idee, totul poate fi obiect de exprimare — cu condiția ca în centru să existe acel punct extrem de magie care să se poată dezvolta în absurdul creator. Iar dacă este posibil, să trezească prin vreo trăsnaie fecundă reacția sau disprețul față de „bunul simț” și totodată față de academism. Atunci vei fi mai sigur că te afli pe drumul cel bun.

*

* *

Căci poetul sau pictorul adevărat nu crede că $1 + 1 = 2$, ci dimpotrivă că $2 + 2 = 1$.

*

* *

Și apoi, acum nu mai credem nici într-o lume tridimensională, nici pluri-dimensională, ci într-o lume fără dimensiuni.

*

* *

Ba mai mult chiar, citesc în textul unui artist francez: „Noi nu mai credem în sistemul metric”. Asta mi se pare admirabil. Misiunea artistului e să contopească orice sistem, fie și metric, în fantasmagoric și fabulos.

*

* *

— Așadar, pentru pictor nu există realitatea? Lumina? Umbra?... (Aici trebuie să iau un creion și o foaie de hîrtie pentru a explica mai bine un lucru atît de simplu!):

— Iată, aici e ființa. Aici, împrejur și peste tot, e lumina. Înlătură ființa. Nu mai e nici lumină... Unde e realitatea?

*

* *

— Nu, prietene. Asta nu e o operă de artă. E prea frumoasă. E un *obiect de artă*.

— Vorbești de sculptura asta?

Insula, Madrid, 15 iul. 1949. Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului.

— Nu, vorbesc de sonet.

*

* *

— Cunoscut un poet care scrie în fiecare zi câte un sonet ca să-și purifice stilul, așa cum Stendhal citea zilnic, în același scop, câte o pagină din Codul Civil.

— Bun exercițiu. Dar Stendhal nu era atent decât la economia cuvintelor, nu și la sensul frazelor. Textele acelea erau pentru el ca niște sonete.

— Evident. Și pentru poetul meu la fel. Sonetele acelea sînt ca niște paragrafe din Codul Civil.

*

* *

Geniul nu este nici realitate, nici irealitate. Este uneori un accident. Ați citit cartea lui Benvenuto Cellini? Florentinul explică în prima pagină (sau în primele, nu-mi amintesc exact) cum de i s-a întîmplat să iasă genial. Într-o seară, pe cînd era copil, stînd la gura sobei cu tatăl său, a văzut în foc Salamandra. (Tatăl i-a tras o palmă ca să nu uite clipa aceea). Iar Benvenuto a fost genial. Dar nu ca sculptor, ci ca scriitor, deși nu a învățat niciodată să scrie cu mîna lui. „Viața” a dictat-o. Dar aceasta a fost opera lui de artă. Sculpturile sale sînt *obiecte de artă*. Și totuși meseria asta o învățase cum trebuie.

*

* *

Prietenul meu Carlos se plimbă solemn pe Strada Mare. Se întîmple ceva cu el, fără îndoială, căci se uită la lumea din jur ca și cum ar fi o metaforă zămislită de mîntea lui. Remarcă o ciudățenie în îmbrăcăminte și îl opresc:

— Carlos, ce e cu pata asta mare de cerneală pe haina ta? Carlos își privește distrat reverul pătat și răspunde sublim:

— Nu contează. Nu contează decât ceea ce vezi.

Am înțeles că, în ziua aceea, poetul era înveșmîntat în Imaculata concepție.

*

* *

Acum că nu mai sînt profesor de istoria artei, pot să spun adevărul. N-am avut niciodată stimă pentru un sculptor ca Praxitele. Artistul ăsta părea îndrăgostit în mod senzual de fiecare dată cînd imagina o statuie. Și evident, în asemenea condiții opera nu putea să iasă de bun gust.

Unui om ca Goya lucrul acesta nu i s-a întîmplat decât o singură dată în viață: atunci cînd a pictat *Maja desnuda* și *Maja vestida*. Mi-ar fi greu să spun care din două a ieșit mai prost. În orice caz, celor două *Maja* le prefer *Păunul* și *Găina moartă*, pe care artistul le-a pictat fără pic de dragoste și fără „sentiment”.

— Oricum, n-o să puteți nega că cele două *Maja* sînt frumoase.

— Ah, tocmai asta e! Sînt frumoase. Iar asta e mai rău chiar decât senzualitatea... Pe cînd *Găina moartă* nu este nici frumoasă, nici senzuală... Părere care cred că este valabilă și pentru Praxitele.

— Așa încît...

— Nu, nimic! Dumneavoastră vreți să prelunghiți discuția pe o pantă alunecoasă. Sînteți un senzual... Duceți-vă la Prado să priviți *Găina moartă*. Asta, cel puțin, o să vă sugereze gustul de după senzualitate.

*

* *

De-a lungul a o sută de pagini de versuri simți uneori ceva ca o mare silă a omenirii față de poezie. Din cînd în cînd cuvîntul „înimă” țîșnește din cerneala neagră. Dar nici un strop de sînge, nici o umbră măcar de ceea ce s-ar putea numi ființă vie.

*

* *

Realizarea „vieții” în artă, domnule Poet sau Pictor, este mai riscantă decît realizarea „artei” în viață. Aceasta din urmă poate fi atinsă printr-o oarecare iscusință și prin darul de a nu fi sincer. Dar sinceritatea „vieții” în artă? Ce legătură are arta cu sinceritatea?

*

* *

Culorile, liniile, nu definesc obiectele. Ele aprind doar ideea lor în noi. În tabloul acesta este o lămie care strălucește ca un astru. Pictorul a izbutit să redea ceva mai mult decît realitatea. A izbutit să reprezinte negația obiectului, negația lui incandescentă.

*

* *

Miracolul poeziei: cu un cuvînt întind un cer pe deasupra lumii. Cu o tăcere între cuvinte ating acest cer cu mîinile mele.

*

* *

Iar realitatea obiectului? De ce în tabloul acesta un muzicant cîntă la vioară umblînd pe acoperiș ca un somnambul, în timp ce în mijlocul străzii pustii, doi îndrăgostiți zac rigizi în sicriile lor, între două lumînări aprinse? Și de ce este lumînarea atît de mare, de parcă ar fi singurul personaj demn de atenție, în această scenă atît de realistă? Nu mă înșel oare, și de fapt lipsește din scena asta tocmai obiectul pe care pictorul a vrut să-l reprezinte?

*

* *

Poetul ar fi obținut poate mai mult decît pictorul, muindu-și penița în culori invizibile, în sunete, în tăceri și în cuvinte misterioase, pentru a dezvălui lucruri ce n-au avut niciodată o realitate.

*

* *

Dacă vorbești despre „lucruri”, apropie-te de ele ca de niște făpturi vii. Nu le călca în picioare. Nu intra în lanul de grâu cu cizmele. Căci îl strici și e urît.

*

* *

Lucrurile, lucrurile... Adevărul e că noi nu ne ducem „înspre” lucruri și nici dincolo de ele. Le străbatem. Nu simți această rază de lumină care-ți străbate ochii? Acest gînd mare, care nu este al tău, care te învăluie ca un nor, ca o ploaie? Această femeie care te-a luat în umbra ei? Această umbră care te doare în culoarea singelui tău?... Iar sîngele, sîngele, ce cuvînt convențional! Vorbim despre el ca și cum ne-ar curge cu adevărat prin vine, ar fi lichid, și nu ar fi ziua sau noaptea ce se preschimbă în noi în așteptare și uimire; ca și cum n-ar fi acea ființă de necrezut, pe care o caut dintotdeauna și n-o găsesc, pentru că o port în mine

însumi; acest tic-tac al zorilor sau al miezului de noapte, care poate fi soarta sau moartea mea; această femeie (iarăși) ce se joacă încă cu viața ca și cu copilăria ei, și poartă destinul ei sau al meu pe palmele mâinilor sale, cum își duc sfintele decapitate aureola...

ARTĂ FĂRĂ TIMP ȘI SPAȚIU

Recenta lucrare a eseistului român, filozof al culturii, Mircea Eliade, *Mitul veșnicei reîntoarceri* (Gallimard, Paris)⁶¹ aduce idei noi despre „omul arhaic” și despre ceea ce autorul numește „revolta împotriva timpului concret, istoric” și „nostalgia (arhaicului) pentru o reîntoarcere la timpurile mitice ale originilor, la Marele Timp”. Este o temă de mare anvergură și de studiu aprofundat, care a atras comentariul atent al lui Eugenio d’Ors în al său *Glosario*. Nu vreau să revin aici asupra conceptului fundamental al acestei cărți, ci să mă opresc asupra unui reflex al acestuia, care se proiectează aproape cu puterea unei oglinzi convexe ce mărește imaginile, asupra ideii contrarii, aceea a timpului concret, istoric, și asupra urmelor sale în artă și în modul tradițional de a considera creația.

O frază a lui Mircea Eliade învâluie germenul în multiple reflexii posibile. Ea se referă la filozofia occidentală, care „riscă să se provincializeze”, în primul rând închizându-se în propria-i tradiție și ignorând, de exemplu, rezolvările date de gândirea orientală; apoi limitându-se la a recunoaște doar „situațiile” omului din civilizațiile istorice, disprețuind experiența „primitivului” și felul său transcendent de a concepe lumea. O „antropologie filozofică”, afirmă autorul, l-ar duce pe omul modern să învețe ceva din valorificările omului presocratic, iar problemele cardinale ale metafizicii s-ar pune în alt fel prin cunoașterea „ontologiei arhaice”.

Aceste afirmații câștigă mai multă claritate dacă strămutăm aceiași termeni în spațiul și timpul artei, și dacă încercăm să aplicăm conceptul de „ontologie arhaică” la gândirea plastică și creatoare. Istoricul de artă care caută „originile” s-a obișnuit să descopere că aproape întreaga creație artistică este, în spațiu, o perpetuă migrare de forme și soluții, al căror itinerariu poate fi trasat pe hartă, constituind o adevărată geografie a artei. În mod misterios, curente se îndreaptă aproape întotdeauna pe aceleași constante, de la Nord la Sud, de la Răsărit la Apus. În timp, aceleași forme depășesc de nenumărate ori indiferent ce limită istorică, iar prin elementele lor esențiale ele duc, prin intermediul folclorului și al reminiscențelor ancestrale, pînă la nebuloase foarte îndepărtate, pînă la timpul fără cronologie. De unde răsare originea bolții, care apare ca o formă fără istorie în umile construcții de lut în India cea plină de enigme și origini? Cine a inventat forma ogivală, pe care o cunoaștem nu numai din frumosele catedrale din Île-de-France sau din rămășițele de corăbii ale vikingilor, ci și din ornamentele caselor din Transilvania de la sfîrșitul neoliticului? Cum să clasificăm anumite tipuri de țesătură, aproape identice prin desen, colorit și tehnică, întîlnite în covoarele țărănești din Suedia, din România, dar și de pe teritoriul incas? Ce să spunem despre desenele boșimanilor din Africa, atît de asemănătoare grafitelor

Publicat în „Insula”, Madrid, 15 noiembrie 1949. Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului.

cu scene de vânătoare preistorice din peșterile Europei? Și cum să apreciez aceste pestrice figurine populare din Mallorca, aflate pe masa mea, care, cu un umor poate neintenționat de autorul lor anonim, evocă fantastici cavaleri, poate orientali, poate indieni, într-o plastică sumară ce se găsește pînă în neolitic?

Timpul și spațiul în „etnologia” artei se dovedește fără granițe; iar creațiile fundamentale sau „arhetipurile” plastice își au aproape întotdeauna rădăcinile într-un fond arhaic, care nu cunoaște nici epoci, nici geografie. Așa se explică nu numai transmiterea constantă a formelor pe căile naturale ale lumii, ci și reîntoarcerea frecventă a modernilor la formele originare: ieri, arta neagră, azi Peștera din Altamira, mâine — cine știe? — poate vreo nouă descoperire din India, de la vreun trib african, din Polinezia, sau de la strămoși necunoscuți ai restrînsului pămînt european încercuit de mări.

Dar dacă în ciuda timpului concret creația artistică se reîntoarce mereu la aceeași nostalgie a Marelui Timp al originilor, știința, care continuă să rămînă claustrată în vechile metode ale istoriei artei, își pierde pe zi ce trece eficacitatea și autoritatea. Pentru a folosi cuvintele lui Mircea Eliade, această știință care se adăpostește încă la umbra Acropolei grecești, fără să știe unde ar putea plasa în acest plan restrîns alte acropole, istorice sau neistorice înflorite în lume, rămîne o știință „provincială”.

Nu de mult, Institutul de artă contemporană din Londra a organizat o expoziție foarte sugestivă, care concordă întru totul cu reflexiile de mai sus. Sub titlul de „Patruzeci de mii de ani de artă modernă”, s-a putut vedea un ansamblu de capodopere, mărturii ale timpului istoric și neistoric, care merge de la paleoliticul peșterilor Lascaux și Lespugue (echivalentele Altamirei), pînă la artele numite primitive din Africa, America și Oceania, și pînă la opere semnificative ale unor moderni, cum sînt Klee, Miró, Ernst, Picasso, Brâncuși, Moore, Rouault, Modigliani etc. Priveliștea acestei expoziții nu-i favorizează poate prea mult pe moderni, mai puțin autentici și deci mai puțin geniali decît colegii lor de acum patruzeci de mii de ani, sau decît cei de astăzi care-și minuiesc cu dexteritate pirogile printre insulele de corali. Dar îi favorizează și mai puțin pe istoricii de artă care nu cred decît în zeii Olimpului. O nouă știință a artei se dovedește necesară, oarecum asemănătoare cu cea indicată de Mircea Eliade pentru filozofi. Iar dacă această știință trebuie să fie o istorie, evoluția ei va trebui să se proiecteze nu numai în viitor, ci mai ales în acel trecut care, fiind fără timp și spațiu, rămîne veșnic actual și depozitar al unui profund mister al creației.

Note

1. Prezentul studiu este rodul șederii lui Al. Busuioceanu în Italia între anii 1923 și 1925, ca membru al Școlii Române din Roma, unde studiază cu profesorii A. Venturi (Istoria artei italiene), A. Muñoz (Istoria artei bizantine), O. Marucchi (Arheologie creștină), F. Hermanin (Artă medievală), L. Mariani (Artă antică). Studiul constituie lucrarea sa de doctorat, distinsă cu *Magna cum laude*, susținută la Facultatea de Litere și Filozofie din București în 1925. Comisia era formată din profesorii Ch. Drouhet, G. Murnu, V. Pârvan, R. Ortiz, I. Bianu. Articolul lui Busuioceanu rămâne până astăzi cel mai important studiu asupra unuia dintre monumentele marcante ale picturii medievale lațiale. Ca atare el reprezintă titlul bibliografic cel mai des utilizat în toate studiile ulterioare asupra acestui subiect. Nu cunoaștem până în momentul de față existența altei contribuții monografice asupra frescelor de la S. Urbano. O exegeză ceva mai atentă este aceea a lui G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, vol. I, Roma, 1966, care urmează în linii mari expunerea lui Busuioceanu.

2. Studiul lui Busuioceanu este prima monografie completă dedicată operei lui Pietro Cavallini, principalul reprezentant al picturii romane din prerenăștere. El a servit ca lucrare de docență, susținută în 1929 la Facultatea de Litere și Filozofie din București. Comisia era formată din profesorii N. Iorga, I. Andrieșescu, R. Ortiz, G. Murnu, C. Petranu, Al. Tzigara-Samurçaș. Lucrarea este considerată și azi ca o piatră de temelie a studiilor cavalliniene, și a fost calificat drept „monografie fundamentală asupra lui Cavallini” (L. Vayer). Același autor scrie că „Monografia lui Busuioceanu rămâne și în zilele noastre un studiu critic mereu actual asupra operei marelui maestru”. În anii care au urmat publicării

articolului lui Busuioceanu, scrierile monografice închinat lui Cavallini au cunoscut o mare amploare. Toate țin însă seama de contribuția adusă de învățatul român: P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Torino, 1927, p. 981 și urm.; E. Lavagnino, *Pietro Cavallini*, Roma, 1953; V. Lazarev, *Proishozhdenie italienskovo vozrozhdeniia. I, Iskustvo Protorenessansa*, Moscova, 1956, I, p. 104 și urm.; E. Sindona, *Pietro Cavallini*, Milano, 1958; P. Toesca, *Pietro Cavallini*, Milano, 1959 (trad. engleză, Londra, 1960); F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962, p. 165 și urm.; R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1966; J. White, *Art and Architecture in Italy, 1250–1400*, Middlesex, 1966, p. 93–107; G. Matthiae, *Pietro Cavallini*, Roma, 1972; S. H. Nordhagen, *Pietro Cavallini og hans stilling innen middelalderens italienske billedkunst*, în „Kunst og Kultur”, 1976, n. 59, p. 77–96.

3. Importanța prezenței lui Cimabue la Roma pentru formarea viziunii cavalliniene și în general a întregii picturi romane a fost susținută un sfert de veac mai târziu de către R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, în „Proporzioni”, II, 1948, p. 5 și urm. Influența lui Cimabue asupra lui Cavallini va fi accentuată în continuare de către elevii lui Longhi. A se vedea, de exemplu, F. Bologna, *La pittura italiana*, cit. și *I pittori angioini alla corte di Napoli, 1266–1414, e un riesame dell'arte dell'età friedericiana*, Roma, 1969, p. 12 și urm. Această influență este însă negată de alți cercetători. A se vedea, de pildă, G. Matthiae, op. cit., p. 106.

4. Medalioanele de la Santa Maria Maggiore sînt printre lucrările cele mai discutate ale ultimului sfert de veac din Duecento la Roma.

Ele reprezintă un adevărat inel de legătură între ambianța romană și cea assisiană. P. Toesca (*Il Medioevo*, p. 1043 și *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 451) le consideră ca aparținând lui Giotto însuși în perioada sa de tinerțe. El vede aici semnele îndepărtării acestuia de formulele cimabuești sub influența lui Cavallini. Medalioanele de la Santa Maria Maggiore vor fi discutate ca atare de mai toate studiile dedicate tineretului lui Giotto, școlii romane, sau de cele dedicate în mod special lui Cavallini. E. Lavagnino, *op. cit.*, p. 65, le consideră opere ale unui artist anonim legat de șantierul de la Assisi.

5. *Frescele de la San Paolo fuori le mura* au fost studiate recent de către G. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Viena-München, 1964. A se vedea și J. White, *Pietro Cavallini and the lost Frescoes in S. Paul*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XIX (1956). Studiul lui White încearcă o reconstituire a concepției spațiale în opera lui Cavallini, plecând de la copiile făcute după frescele sale de la San Paolo fuori le mura.

6. În intervalul dintre lucrările de la S. Paolo fuori le mura și cele de la San Pietro s-a presupus recent că Pietro Cavallini ar fi lucrat la refacerea frescelor de la abația din Grottaferrata. Cf. G. Matthiae, *Gli affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana*, Roma, 1970 și idem *Pietro Cavallini*, cit., p. 55–63.

7. Problema frescelor de la San Francesco a Ripa a rămas în stadiul incert de pe vremea cind scria Busuioceanu.

8. Mozaicul de la San Crisogono a făcut obiectul unor studii succesive. A se vedea G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, II, Roma, 1967, p. 232; W. Oakeshott, *I mosaici di Roma*, Milano, 1967, p. 278–280. F. Bologna, *La pittura italiana*, cit., p. 79 și 138, și *I pittori angioini*, cit. p. 104 și textul la pl. II-51, consideră panoul cu Fecioara pe tron „o capodoperă încă neînțeleasă”, care ar demonstra asimilările din pictura lui Giotto făcute în atelierul lui Cavallini către 1285–1290.

9. Datarea frescelor de la Assisi beneficiază în studiul lui Busuioceanu de criterii cronologice și stilistice care-și mențin și azi în mare parte valabilitatea. În deceniile care au urmat studiului lui Busuioceanu, datarea frescelor din nava bisericii superioare de la Assisi avea să fie obiectul multor discuții. Pentru stadiul actual al problemei și pentru bibliografia relativă a se vedea C. Brandi, *Sulla cronologia degli affreschi della chiesa superiore di Assisi*, în *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso inter-*

nazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Roma, 1971, p. 63–67; V. I. Stoichiță, *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna. Studii despre cultura figurativă a secolului al XIII-lea*, Buc. 1976, p. 121 și urm.; H. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, Berlin 1977.

10. Rezervele lui Busuioceanu cu privire la prezența activă a lui Cavallini la Assisi apar și azi ca întemeiate. Problema a fost ulterior mult dezbătută, fără a se putea ajunge în mod convingător la o demonstrație contrarie. A se vedea în mod special A. Nicholson, *The Roman School at Assisi*, în „The Art Bulletin”, XII, 1930, p. 270–300, și F. J. Mather, *The Isaac Master*, Princeton, 1932. Studiile cele mai recente neagă în general prezența lui Cavallini la Assisi (cf. Lavagnino, Matthiae). F. Bologna, *La pittura italiana*, cit. p. 136–139, și *I pittori angioini*, cit., p. 88, presupune un stagiul al artistului la Assisi, chiar dacă recunoaște că nici una dintre scenele din biserica superioară nu-i poartă amprenta. Operele romane, însă, observă Bologna, vor resimți lecția assisiană: *Nașterea de la Santa Maria in Trastevere* este calchiată, după părerea sa, după scena similară de la Assisi. Afinitățile dintre cele două scene sînt însă negate de către Matthiae, *Pietro Cavallini*, cit. p. 85. Recent ipoteza prezenței lui Cavallini la Assisi a fost din nou susținută de W. Paeseler (*Cavallini e Giotto: Aspetti cronologici, in Giotto e il suo tempo*, cit. p. 35–44), care îi atribuie lui Cavallini, printre altele, scenele din viața lui Isaac. Aceeași părere a fost susținută și de E. Sindona, *op. cit.*, p. 41, revenind însă asupra ei în *Il „Giudizio universale” di Pietro Cavallini. Necessità di un restauro e altri problemi*, în „L'Arte”, n. 6, 1969, p. 58 și urm.

11. Datarea mozaicurilor de la Santa Maria in Trastevere urmează și azi, în general, lectura lui De Rosi. Nu au lipsit însă și tentative de postdatare, care se întemeiază în primul rînd pe inversarea succesiunii Santa Maria in Trastevere-Santa Cecilia în Trastevere. Astfel C. Cecchelli, *Santa Maria in Trastevere*, Roma, 1933, p. 39–40, datează mozaicurile în prima decadă a sec. al XIV-lea. P. Toesca, *Pietro Cavallini*, Londra, 1960, p. 9, datează *Bunavestire* (pe care o consideră ultima scenă făcută de Cavallini la Santa Maria in Trastevere) după 1300. W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, Londra, 1967, p. 318–326, datează întregul ciclu înspre 1295. Tentativa cea mai complexă a fost făcută de P. Hetherington, *The Mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere*, în „Journal of the Warb. and Court. Inst.”, XXXIII (1970), p. 84–106. Autorul observă printre altele că veșmîntul lui Bertoldo Stefaneschi din mozaicul votiv se aseamănă cu

cel al lui Enrico Scrovegni din *Judecata de Apoi* a lui Giotto de la Capela Scrovegni din Padova (c. 1305), înscriindu-se astfel în canoanele modei anilor 1300—1308. Ne permitem însă să observăm fragilitatea unei astfel de justificări cronologice, mai ales că la o considerare mai atentă a modei anilor 1290—1300 putem remarca o afinitate mult mai mare a veșmîntului lui Stefaneschi cu acela al sfîntului Francisc din anumite scene „profane” din biserica superioară de la Assisi. G. Matthiae, *Pietro Cavallini* cit., p. 67 și urm., consideră și el ipoteza lui P. Hetherington ca neîntemeiată, rămîind la datarea tradițională (1291). W. Paeseler, *op. cit.*, susține la rîndul său o postdatare a mozaicurilor de la Santa Maria in Trastevere, adevărata evoluție a lui Cavallini fiind marcată, după părerea sa, de succesiunea Santa Cecilia in Trastevere (cître 1290)—Santa Maria in Trastevere (1295—1296)—scenele din viața lui Isaac de la Assisi.

12. Despre iconografia Bunevestiri de la Santa Maria in Trastevere se poate consulta lucrarea lui F. Horb, *Cavallinis Haus der Madonna* Göteborg, 1945. A se vedea și observațiile lui P. Hetherington, *The Mosaics*, cit., p. 99.

13. Busuioceanu se referă aici la ordinea iconografică a mozaicurilor. *Cronologia internă a diferitelor scene* a fost studiată în mod special de A. Prandi, *Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere*, în „Rivista dell'Istituto Naz. di Archeologia e Storia dell'Arte”, 1952, p. 282—296.

14. Pentru problemele reprezentării spațiului în opera lui Cavallini vezi în mod special J. White, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano, 1971, p. 50 și urm., și G. Matthiae, *Pietro Cavallini*, cit., p. 171 și urm.

15. Raportul Cavallini-Giotto i-a pasionat multă vreme pe cercetători, fără a se ajunge la concluzii unanim acceptate. Majoritatea specialiștilor înclină către soluția propusă și de Busuioceanu. Bibliografia este foarte vastă și implică toate studiile referitoare la tinerețea lui Giotto. A se vedea în mod special: C. Brandi, *Giotto*, în „Le Arti”, 1938, I, p. 5—22, și 1938—1939, II, p. 116—133; L. Coletti, *Nota sugli esordi di Giotto*, în „La critica d'arte”, 1937; M. Salmi, *Le origini dell'arte di Giotto*, în „Rassegna d'arte”, 1937; C. Gnudi, *Il Giotto*, Milano, 1958; C. L. Ragghianti, *Percorso di Giotto*, în „La critica d'arte”, 1969, p. 2 și urm.; P. Venturoli, *Giotto*, în „Storia dell'arte”, 1—2, 1969, p. 142 și urm.; M. Gosebuch, *Giotto di Bondone*, Costanza, 1970; W. Paeseler, *Cavallini e Giotto* cit. Influența lui Giotto asupra lui Cavallini a fost susținută

cu tărie de R. Longhi, *op. cit.*, p. 18 și urm., care plasa impactul giottesco în intervalul dintre Santa Maria in Trastevere și Santa Cecilia in Trastevere. Părerea lui Longhi e susținută în continuare de către elevii săi: cf. G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967; F. Bologna, *La pittura italiana*, cit., p. 166 și urm., și *I pittori angioini*, cit., p. 117 și urm., unde susține că Pietro Cavallini era deja la curent cu arta lui Giotto (în faza ipotezelor medalioane de la Santa Maria Maggiore) încă din perioada mozaicurilor de la Santa Maria in Trastevere. Ultimul monograf al lui Cavallini, G. Matthiae, *op. cit.*, p. 11 și urm., neagă o influență hotărîtoare a lui Giotto asupra acestuia, rămîind astfel la părerea exprimată de Busuioceanu. O ipoteză oarecum izolată este cea a lui W. Oakeshott, *The Mosaics* cit., p. 268, care încearcă să atribuie parte din mozaicurile de la Santa Maria in Trastevere lui Giotto.

16. Studiile recente au renunțat toate la atribuirea altor opere din Santa Maria in Trastevere lui Cavallini. Observațiile lui Busuioceanu rămîn în general valabile.

17. Frescele de la Santa Cecilia in Trastevere sînt în general considerate ca posterioare mozaicurilor de la Santa Maria in Trastevere (a se vedea nota 11). Data cea mai des invocată și astăzi este anul 1293. Relativ unanimă e și părerea că Pietro Cavallini s-a folosit de colaboratori și ajutoare la realizarea multora dintre frescele ce decorează biserica. O tentativă atentă de identificare a mîinilor a fost făcută de către Concetta Andriola, *Maestranze cavalliniane a S. Cecilia in Trastevere*, Bari, 1959. E. Sindona, *Il „Giudizio universale”*, cit. publică graficul zilelor de lucru și face o atentă analiză tehnică, respingînd ipoteza lui E. Lavagnino, *op. cit.*, p. 38, după care Cavallini ar fi folosit aici tehnica encausticii. Nu lipsește nici contestarea paternității lui Cavallini. Cf. A. Parronchi, *Attività del „Maestro di S. Cecilia”*, „Rivista d'arte”, XXI, 1939, p. 193 și urm.

18. Raportul Arnolfo di Cambio-Pietro Cavallini a fost mult discutat de către critica ultimelor decenii, fără a se putea ajunge la concluzii definitive. Printre autorii care consideră ca fundamentală influența lui Arnolfo asupra lui Cavallini se numără C. Gnudi, *Nicola, Arnolfo, Lapo*, Florența, 1948, p. 109 și urm.; E. Lavagnino, *Pietro Cavallini*, cit., p. 51; G. Matthiae, *P. Cavallini* cit., p. 103 și urm.; R. Jullian, *Arnolfo di Cambio et Pietro Cavallini*, în „Gazette des Beaux-Arts”, mai-juin 1959, p. 357—371. E. Lavagnino, sprijinindu-se pe mărturia lui Vasari, face tentativa de a-i atribui lui Cavallini o sculptură de gust arnol-

fian (cf. *Il crocifisso ligneo della Basilica di S. Paolo*, în „Rivista del R. Istituto di Archeologia e storia dell'arte”, VIII, 1941, p. 217—227). L. Vayer, *L'affresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma*, în „Acta Historiae Artium”, 1963, p. 39—73, susține ipoteza unei colaborări (în 1285) între Arnolfo și Cavallini la realizarea tabernacolului din S. Paolo fuori le mura, pe care stă scris: „Hoc Opus Fecit Arnolfo Cum Suo Socio Petro”. Alți autori se arată sceptici în ceea ce privește această influență. Cf. E. Sindona, *Pietro Cavallini* cit., p. 118. Despre activitatea lui Arnolfo în biserica S. Cecilia a se vedea Angiola Maria Romanini, *Arnolfo di Cambio*, Milano, 1969, p. 75 și urm.

19. *Frescele de la San Giorgio in Velabro*, cu toată starea lor precară (cf. A. Muñoz, *Il restauro della Basilica di S. Giorgio al Velabro*, Roma, 1926) sînt în general acceptate ca operă a lui Cavallini. O parte din specialiști înclină să le atribuie însă școlii cavalliniene: E. Lavagnino, *op. cit.*, p. 61; G. Matthiae, *La pittura* cit., vol. II, p. 213 și P. Cavallini, p. 117 și urm.

20. *Problema prezenței lui Cavallini la Neapole* este departe de a fi complet elucidată, în pofida proliferării studiilor cavalliniene din ultimele decenii. Ipotezele abundă, dar singurul fapt cert ce se poate desprinde în urma lor este acela al prezenței indubitabile a geniului lui Cavallini în orașul angevinilor, o prezență care astăzi nu se mai sprijină atît pe opere sigure, cît pe influența exercitată asupra picturii napoletane. Nici una din picturile de la începutul secolului al XIV-lea la Neapole nu poate fi atribuită cu certitudine pictorului roman. Această părere, exprimată încă de istoriograful contemporani lui Busuioceanu (Hermanin, Sirèn), pare a cîștiga din nou teren (cf. G. Matthiae, *P. Cavallini* cit., p. 130). Din această cauză vom face doar o scurtă referire la atribuiri mai recente, ce depășesc limitele bibliografiei la care a avut acces Busuioceanu. Cele mai importante sînt studiile lui O. Morisani, *Pittura del Trecento a Napoli*, Neapole, 1947 (mai ales p. 18—23); E. Lavagnino, *op. cit.*, p. 39 și urm.; F. Bologna, *I pittori angioini* cit., p. 115 și urm.; G. Matthiae, *P. Cavallini*, p. 127 și urm. Ipotezele cele mai îndrăznețe sînt expuse de F. Bologna. El pleacă de la premisa uceniciei cimabuești a lui Cavallini și a hotărîtoarei influențe a lui Giotto asupra sa. Ca atare, Cavallini se va prezenta la Neapole ca purtător al unui mesaj giottesco, terenul fiind deja pregătît de „deschiderea către Assisi” care se poate constata la Neapole la sfîrșitul sec. al XIII-lea (frescele de la S. Salvatore Piccolo din Capua). Pe temeiul acestei teorii F. Bologna îi atribuie lui Cavallini, în

anii imediat următori sosirii sale la Neapole (1308), frescele din Capela Brancaccio din bis. S. Domenico, unde și P. Toesca (*Il Trecento*, p. 687) văzuse semnele „școlii lui Cavallini”. Aceste fresce nu pot fi decît cu greu asimilate evoluției lui Cavallini, așa cum ne este ea cunoscută prin succesiunea S. Maria în Trastevere — S. Cecilia în Trastevere — monumentul Acquasparta, reflectînd mai degrabă influențele giotești în cultura figurativă din Neapole. Ca atare ipoteza lui F. Bologna a fost primită cu rezerve. Cf. G. Matthiae, *op. cit.*, p. 129—130; P. Hetherington, recenzie la F. Bologna, *I pittori angioini* cit., în „The Burlington Magazine”, aug. 1972, p. 561—562. Pentru alte atribuiri cavalliniene pe teritoriul napoletan a se vedea lista din F. Bologna, *op. cit.*, p. 145 n. 153.

21. *Santa Maria Donnaregina*. Critica recentă concordă în linii mari cu analiza făcută de Busuioceanu frescelor de la S. Maria Donnaregina. Acestea au fost restaurate între timp de două ori: în 1934 (cf. G. Chierici, *Il restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina*, Neapole, 1934) și în 1952—1953. Intervenția mai multor artiști la decorarea bisericii a ieșit astfel și mai mult în evidență. Părțile asupra cărora specialiștii s-au oprit cu mai multă atenție, considerîndu-le de Cavallini, sînt cele reprezentînd apostoli și profeți (v. de pildă E. Sindona, *Il „Giudizio universale”* cit., p. 18; G. Matthiae, *P. Cavallini*, p. 132). Printre pușinii critici care exclud complet participarea lui Cavallini la realizarea ciclului mural de la S. Maria Donnaregina se numără F. Bologna, *op. cit.* p. 132 și urm. Pentru a explica giottismul evident al frescelor de la S. Domenico, pe care le atribuie lui Cavallini (v. nota anterioară) în anii imediat următori lui 1308, el atribuie frescele de la S. Maria Donnaregina unui „întîrziat” și anume lui Filippo Rusuti. Ipoteza se susține cu greu, mai ales din motive cronologice: în 1308 se știe că Rusuti pleacă în Franța, an după care nu mai e menționat în documentele italiene. Nu există nici o măturie în legătură cu o eventuală călătorie a sa la Neapole. F. Bologna presupune că Rusuti s-ar fi înapoiat în 1318 la Roma, unde ar fi terminat mozaicul fațadei de la Santa Maria Maggiore, după care a plecat la Neapole pentru a picta frescele de la S. Maria Donnaregina. Ipoteza nu a întrunit adeviziunea criticii. G. Matthiae, *op. cit.*, o consideră forțată („macchinosa”) și continuă să atribuie figurile de apostoli și profeți cercului din imediata apropiere a lui Cavallini.

22. *Pentru mozaicurile fațadei de la S. Paolo fuori le mura vezi Waetzold, op. cit.*, p. 55 și Matthiae, *P. Cavallini*, p. 139—142.

23. Pentru activitatea școlii lui Cavallini la S. Maria in Aracoeli vezi P. Cellini, *Di fra Guglielmo e di Arnolfo*, în „Bolletino d'arte”, XL 1955, nr. 3, p. 226 și urm., și L. Vayer, *op. cit.*

24. Frescele din Sala Notarilor a Palatului Comunal din Perugia au fost recent studiate de L. Bellosi, *La Sala dei Notai. Marino da Perugia e un ante quem per il „problema di Assisi”*, în *Per M. Cionini Visani. Scritti amici*, vol. I, 1977, p. 22—55 (frescele sînt datate 1296—1297 și reflectă influența ciclului frescelor din nava bisericii superioare de la Assisi).

25. Monumentul cardinalului Acquasparta din Santa Maria in Aracoeli este opera-cheie folosită de susținătorii giottismului lui Cavallini. Astfel în ultimul timp fresca a fost rediscutată ca operă autografă de către F. Bologna, *I pittori angioini cit.*, p. 117—118. Fresca (1303) reprezintă însă probabil momentul conjuncției dintre formula cavalliniană și cea giottescă. Amintim că în 1300 Giotto se află la Roma, unde pictează „fresca jubileului” din San Giovanni in Laterano.

26. Fresca reprezentînd Arborele lui Ieseu a făcut obiectul unor studii importante în ultimele decenii, care au pus în lumină caracterul de excepție al acestei școli în cadrul giottismului. Cf. C. Brandi, *Mostra della pittura riminese del Trecento*, Rimini, 1935; C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano, 1965.

27. Picturile pe lemn atribuite lui Cavallini sînt azi, în general, puse sub semnul întrebării, chiar dacă unii cercetători continuă să susțină ipoteza activității sale de iconar; cf. F. Zeri, *Un frammento di tavola di Pietro Cavallini*, în *Diari di lavoro*, 2, Torino, 1976, p. 3—7.

28. Raportul lui Cavallini cu arta bizantină a fost studiat cu atenție în ultimii ani. Cf. V. Lazarev, *op. cit.* și *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 327 și urm.; G. Matthiae, P. Cavallini cit., p. 27—36.

29. Magister Conxolus a beneficiat, după publicarea studiului lui Busuioceanu, de o atenție specială din partea specialiștilor: cf. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana, I, Il Medioevo*, Torino, 1927, F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962; G. Matthiae, *La pittura romana del Medioevo*, Roma, 1967.

30. Cavallini — Masolino — Masaccio. Observațiile lui Busuioceanu privind invențiile de clarobscur ale lui Cavallini și caracterul lor anticipator față de pictura din Quattrocento au rămas pe deplin valabile. Ele au fost continuate și amplificate de R. Oertel, *op. cit.*,

p. 187 și urm.; E. Sindona, *Il „Giudizio universale”* cit.; J. G. P. Hills, *Studies in the Use of Light in Central Italian Painting: Cavallini to Masaccio* (University Ph. D.) Londra, 1976.

31. Acest studiu este continuarea celui de-al doilea apendice al monografiei despre Cavallini. Busuioceanu este primul autor modern care atrage atenția asupra importanței deosebite a frescelor de la S. Maria in Aracoeli în cadrul creației lui Cavallini. O nouă încercare de reconstituire a acestui ciclu a fost propusă cu multă atenție și erudiție de către L. Vayer, *op. cit.* Autorul arată, printre altele, că Busuioceanu se înșală atunci cînd îi atribuie lui Muratori identificarea miniaturii de la Modena cu reprezentarea frescei de la Aracoeli. Această miniatură reproduce probabil decorația muzivă (tot de ambianță cavalliniană) a altarului din aceeași biserică

32. Acest studiu încearcă o reevaluare a picturii medievale anterioare „stilului nou”. Pentru epoca la care a fost conceput, el reprezintă o tentativă meritorie de narare istorică a evoluției sensibilității artistice italiene. Este vorba, fără îndoială, despre un text destinat marelui public, și care urma să facă parte dintr-o prezentare mai largă a istoriei picturii „primitive”, prezentare abandonată apoi, pe cit se pare, de către autor. Teza lui Busuioceanu, aceea a continuității ev mediu — prerenăștere, prezintă o dificultate extremă. Cercetările mai recente asupra acestei perioade au abandonat în bună măsură tendința de a stabili un lanț causal neîntrerupt care să unească fenomenul artistic preromanic cu cel prerenescentist și renascentist. Ba mai mult chiar, începînd cu studiul crucial al lui R. Longhi (v. bibliografia mai jos), se va insista tot mai mult asupra cezurii existente între pictura de tradiție medievală și „i nuovi lumi” din Duecento, perioadă în care apar primele personalități creatoare din pictura italiană (Guido da Siena, Coppo di Marcovaldo, Cimabue, Duccio, Cavallini și — la sfîrșitul secolului — Giotto). Un alt punct discutabil al eseului lui Busuioceanu este analiza exclusivă a picturii în frescă și neglijarea picturii pe lemn care, începînd cu secolele XI—XII, va constitui un cîmp deosebit de fertil al ideilor artistice novatoare. De asemenea, studiul se centrează asupra zonei de mijloc a Italiei, fără o investigație a altor regiuni culturale ale peninsulei (Veneția etc.).

Principalele studii de referință de care dispunea Busuioceanu la acea oră, privitoare la pictura medievală italiană sau la cea bizantină în relațiile ei cu Italia, erau: G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XVI*, vol. I—III,

ed. II, Florența, 1886; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile* ..., Paris, 1914; P. Muratoff, *La pittura bizantina*, Roma, 1928; E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, 1929 (studiu contemporan cu eseul lui Busuioceanu și, probabil, neconsultat de autor); H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Torino, 1927; R. Van Marle, *La peinture romaine au Moyen-Age. Son développement du VI jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Strasbourg, 1921; idem, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Haga, 1923; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I—V, Milano, 1907; J. Wilpert, *Die römische Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg, 1916—1917. Alte lucrări importante de sinteză au apărut după studiul lui Busuioceanu: R. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951; F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962; L. Coletti, *I Primitivi. I. Dall'arte benedettina a Giotto*, Novara, 1941; O. Demus, *Byzantine Art in the West*, Londra, 1970; E. T. de Wald, *Italian Painting. 1200—1600*, New-York, 1961; E. B. Garrison Jr., *Italian Romanesque panel Painting. An Illustrated Index*, Florența, 1949; G. Kaftal, *Iconography of Saints in Tuscan Painting*, Florența, 1952; E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries* în „Dumbarton Oaks Papers”, 20 (1966), p. 27—48; V. Lazarev, *Proishozhdenie italianskovo vozrozhdeniia. I. Iskustvo Protorenessansa*, Moscova, 1956; idem, *La pittura bizantina*, Torino, 1967; R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, în „Proporzioni”, 1948, p. 5—54; G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964; D. T. Rice, *Byzantine Painting. The Last Phase*, Londra, 1968; M. Rotili, *Origini della pittura italiana*, Bergamo, 1963; J. White, *Art and Architecture in Italy, 1250—1400*, Middlesex, 1966.

33. Busuioceanu dispunea la acea oră de studiul lui W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Roma, 1911. Monografia recentă cea mai completă este cea semnată de P. Romanelli—P. Nordhagen, *S. Maria Antiqua*, Roma, 1964.

34. Busuioceanu putuse consulta următoarele studii asupra frescelor de la San Clemente: J. Mulloly, *St. Clement Pope and Martyr and his Basilica in Rome*, Roma, 1869; G. B. De Rossi, *I monumenti scoperti sotto la Basilica di S. Clemente*, în „Bullettino di Archeologia Cristiana”, 1870; L. Nolan, *The Basilica of S. Clemente in Rome*, Roma, 1910; J. Wilpert,

op. cit. Studiile recente cele mai însemnate sînt: E. B. Garrison Jr., *Revision and amendment of the historical evidence for dating the S. Clemente frescoes* în *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, I, Florența, 1953; C. F. Guglielmi, *Roma — S. Clemente*, Bologna, 1966.

35. Autorul dispunea deja de o bibliografie importantă privitoare la frescele de la Sant'Angelo în Formis: D. Salazaro, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Napoli, 1868 și 1870; F. X. Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, în „Jahrbuch d. preuss. Kunstsaml”, 1893, p. 3—22 și 84—100; P. Parente, *La Basilica di S. Angelo in Formis*, Capua, 1912. La acestea se adaugă o atenție specială față de acest monument de excepție reflectată în studiile de sinteză citate în bibliografia generală la nota 32 Studiile recente sînt: J. Wettstein, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campagne*, Geneva, 1960; O. Morisani, *Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis*, Napoli, 1962; R. Causa, *Sant'Angelo in Formis*, Milano, 1963.

36. Pentru frescele de la Sant'Urbano alla Caffarella a se vedea studiul și notele relative la p. 237—280.

37. A se vedea nota 34.

38. Pentru frescele din atriu basilicii S. Lorenzo a se vedea G. Matthiae, *Pittura Romana del Medioevo*, Roma, 1966.

39. Pentru „Magister Conxolus” a se vedea nota 2 de la p. 357 a studiului închinat lui Cavallini.

40. Autorul se referă probabil la următoarele studii: G. Millet, *L'Iconographie de l'Evangile* cit.; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1925; E. Bréhier, *Une nouvelle théorie de l'histoire de l'art byzantin*, în „Journal des savants”, 1914, p. 26—37 și 105—141.

41. A. Springer, *Die mittelalterliche Kunst in Palermo*, Bonn, 1886; idem, *Die deutsche Kunst im X Jahrh.*, în „Westdeutsche Zeitschrift für Gesch. der Kunst”, III, 1884, p. 221 și urm.; Vöge, *Eine deutsche Malerschule und die Wende des ersten Jahrtausends*, în „Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im X u. XI Jahrh.”, Trier, 1891, p. 44 și urm.; F. X. Kraus, op. cit.; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904 și Roma, 1905.

42. Cele mai importante studii dedicate „mileniului” sînt cu mult posterioare eseului lui Busuioceanu: H. Focillon, *L'An Mil*, Paris, 1952 și G. Duby, *L'An Mil*, Paris, 1970.

43. Studiul lui Busuioceanu asupra lui Daniele da Volterra și-a câștigat locul meritat atît în cadrul exegezelor dedicate artistului (cf. M. L. Mez, *Daniele da Volterra*, Volterra, 1935), cît și în cadrul studiilor general despre Manierism (cf. G. Briganti, *La Maniera italiana*, Roma-Dresda, 1961), sau în cel al cercetărilor iconografice (cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* t. II, Paris, 1957). Pentru problemele Manierismului, văzut ca fenomen de criză a Renașterii, vezi în mod special A. Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der modernen Kunst*, München, 1964.
44. Vezi S. H. Levie, *Daniele da Volterra e Tintoretto*, în „Arte Veneta”, 1954, p. 168 și urm.
45. Afinitățile între Daniele da Volterra și Barocci analizate de Busuioceanu capătă azi o nouă evidență, în urma studiilor recente asupra lui Federico Barocci (H. Olsen, *Federico Barocci. A Critical Study in Italian Cinquecento Painting*, Stockholm, 1958; A. Emiliani, G. Bertelà, *Mostra di Federico Barocci*, Bologna, 1975).
46. Dintre cele nouă opere de El Greco studiate de Busuioceanu, trei se află azi la Muzeul de Artă al R.S.R.: *Închinarea păstorilor*, *Martiriul sfîntului Mauriciu* și *Logodna Fecioarei*. Celelalte șase au părăsit țara odată cu familia regală, locul lor de păstrare actual nefiindu-ne cunoscut. Busuioceanu a reluat prezentarea lucrărilor lui El Greco în partea a II-a a Catalogului picturilor din colecția regală, volum rămas inedit. Textul catalogului prezintă diferențe minime față de cel prezent. Bibliografia este adusă la zi (1938). După această dată lucrările de specialitate vor repeta în general informațiile cuprinse în lucrările lui Busuioceanu. Locul de păstrare al picturilor este indicat în continuare a fi cel din 1938 (Sinaia, București), literatura mondială consacrîndu-le ca atare. În notele care urmează vom cita doar titlurile bibliografice ulterioare studiului de față, cuprinse și în catalogul inedit păstrat în arhiva familiei, și care se referă direct la lucrările respective ale lui El Greco, pe atunci consultabile încă în colecția regală.
47. Cf. și Raymond Escholier, *Greco*, Paris, 1937, p. 2; L. Goldscheider, *El Greco*, Londra, 1938, pl. 77—78 (în culori).
48. Cf. și A. Heppner, *Greco-Tentoonstelling te Parijs*, în „Haandblad voor beeldende Kunsten”, oct. 1937, p. 298; L. Goldscheider, *op. cit.*, pl. 80.
49. Cf. și J. Babelon, *Greco*, în „Gazette des Beaux-Arts”, mai-Iunie, 1937, p. 301—302; A. Heppner, *op. cit.*, p. 296 și 298; R. Escholier, *op. cit.*, p. 111—113; *Exhibition of 17-th Century Art in Europe. Catalogue*, Royal Academy of Arts, Londra 1938, nr. 225, p. 96—97; *An illustrated Souvenir of the Exhibition of 17-th Century Art in Europe*, Royal Academy of Arts, Londra 1938, p. 66; Ellis K. Waterhouse, *Seventeenth-Century Art in Europe at Burlington House*, în „The Burlington Magazine”, ian., 1938, p. 3; H. Granville Fell, *Seventeenth-Century Paintings at the Royal Academy of Arts*, în „The Connoisseur”, febr. 1938, p. 60; L. Goldscheider, *op. cit.*, p. 23—24 și pl. 93—94.
50. Actualul loc de păstrare este Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Barberini), Roma.
51. Cf. și R. Escholier, *op. cit.*, p. 93 și 99.
52. Cf. și L. Goldscheider, *op. cit.*, pl. 147—148.
53. Cf. și R. Escholier, *op. cit.*, p. 123.
54. Pentru această lucrare (ca și pentru *Închinarea păstorilor* și *Logodna Fecioarei*) a se vedea fișa la zi în Stela Russu, *Catalogul Galeriei de artă universală. II, Pictura spaniolă*, București, 1974, p. 8—10.
55. Cf. și A. Heppner, *op. cit.*, p. 298—299; R. Escholier, *op. cit.*, p. 71 și 74; L. Goldscheider, *op. cit.*, p. 26 și pl. 2050.
56. Cf. și R. Escholier, *op. cit.*, p. 131 și 133; L. Goldscheider, *op. cit.*, p. 15 și pl. 238 (în culori), 240, 241. Această pictură, așa cum subliniază Busuioceanu, are o însemnătate aparte în cadrul operei lui El Greco. Ca atare, ea este adesea reprodușă în lucrările monografice sau în cele cu un caracter general (vezi de pildă A. Hauser, *Il Manierismo*, Torino, 1964, pl. 305).
57. Prezentul text a fost prilejuit de prima călătorie în Spania a autorului în 1932. El marchează o dată importantă în activitatea lui Busuioceanu, care era pe cale să devină unul dintre principalii exegeți ai lui El Greco (cf. *Les tableaux du Greco dans la collection Royale de Roumanie*, în „Gazette des Beaux-Arts”, 1934, p. 1—23; lucrarea cu același titlu apărută la Bruxelles-Paris, 1937; *El Greco în colecția regală*, în „Gândirea”, XVI, 6, 1937; textul catalogului Expoziției El Greco de la Paris, 1937).
58. Pictorul italian Massimo Campigli (1885—1960), căsătorit cu artista română Magdalena.

Rădulescu, deschide în 1935 o expoziție personală la librăria Hasefer din București. Cu această ocazie, o mare parte din lucrările expuse vor trece în colecțiile amatorilor de artă români (azi la Muzeul de Artă al R.S.R., la Muzeul Colecțiilor de Artă — colecția Zambaccian — și în alte colecții particulare).

59. „Salonul celor unsprezece” reprezintă o manifestare de avangardă a artei spaniole, organizată anual de „Academia celor unsprezece”, numită și „Academia Breve de critică de artă” din Madrid, patronată de marele filozof și scriitor Eugenio d'Ors. Cronica închinată salonului din 1950, an în care Al. Busuioceanu devine membru al acestei academii, este un text semnificativ în cadrul exegezei plastice a autorului. Apropierea de pictura contemporană coincide cu o metamorfoză a limbajului critic și a criteriilor de valoare. Textul este semnificativ și prin locul final pe care-l ocupă în această carieră exegetică, al cărei debut fusese așezat sub zodia picturii „primitive” și a studiilor de erudiție filologică. O mențiune specială merită aici decantarea precisă a valorilor pe care o operează criticul. Din ambianța expoziției dominată de nume deja celebre

înainte de cel de al doilea război mondial (Dali, Mirò), Busuioceanu indică cu siguranță noile promisiuni ale picturii spaniole și europene: rîndurile dedicate lui Antonio Tapiès au fost pe deplin confirmate de cariera strălucită a acestui pictor.

60. În 1937 Gh. Petrașcu participă alături de alți artiști români la Expoziția internațională de la Paris (v. lista celor 12 lucrări și alte amănunte în Irina Fortunescu, *Expozițiile lui Petrașcu*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, t. 20, 1973, n. 1, p. 143—158). Busuioceanu este organizatorul expoziției și tot el reușește să stîrnească interesul lui Lionello Venturi (1885—1961), concretizat în articolul criticului italian din „Gândirea”, mai 1938, căruia prezentul portret schițat de Busuioceanu îi servea ca preambul. Textul lui Venturi va fi retipărit ca prefață la catalogul expoziției lui Petrașcu din 1940 de la sala Dalles.

61. Lucrarea lui Mircea Eliade intitulată *Le mythe de l'Eternel retour* apare în primăvara lui 1949 (ediția a II-a revăzută și adăogită, Paris, Gallimard, 1969).

Sumar

<i>Notă asupra ediției</i>	5
<i>Evocare de Ion Frunzeti</i>	7

ARTĂ ROMÂNEASCĂ

Studii, monografii, eseuri despre arta românească veche și modernă

Andreescu (1936)	29
Iser (1930)	52
Icoanele vechi românești (1929)	56
Gravura românească veche după un album recent (1929)	59
Dizertații iconografice:	63
Reprezentarea „Nativității” în vechea artă creștină și în pictura românească (1938)	
Reprezentarea Botezului în vechea artă creștină și în pictura românească (1932)	
Reprezentarea Patimilor și a Învierii în vechea artă creștină și în pictura românească (1928)	
Un pictor italian în București la sfârșitul secolului al XVIII-lea (1930)	73
Arta românească modernă (1933)	76
Un artist-cetățean: Ion Negulici (1934)	79
Expoziția Grigorescu de la Clubul Tinerimii (1938)	80
Luchian (1939)	83
N. Vermont (1936)	85
A. Baltazar (1936)	86
George Petrașcu (1946)	87
De la Grigorescu la pictorii Balcicului (1938)	89

Cronica vieții artistice românești dintre cele două războaie (1922—1941: Cronici de expoziție; discuții în jurul unor probleme ale culturii artistice)

Expoziția pictorului Băescu. Un nou sculptor: I. Schmidt (1922)	93
Expoziția retrospectivă a Ateneului Român. Preambul necesar (1928)	94
Expoziția Delavrancea-Dona (1928)	96
„Grupul celor patru” (1929)	96
Congresul internațional al artelor populare (1928). Muzeul de artă națională (1928)	100
Arta românească în Olanda (1930)	102
Arhitectura românească de azi (1930)	109

Grupul „Arta nouă” (1932)	114
Tradiționalism și avangardă: Expozițiile Theodorescu-Sion și Marcel Iancu (1932) . . .	116
Expozițiile săptămânii. La Teatrul Ventura: David, Avachian, Șt. Constantinescu, Titina Căpitănescu (1932)	118
Expoziția „Grupul nostru” (1932)	119
Arta românească în 1932 (1933)	122
Expozițiile din luna martie (1934)	125
Salonul Oficial. Expoziția Han-Șirato-Tonitza și R. Iosif (1934)	128
Elena Popea (1934)	132
Schweitzer-Cumpăna (1935)	133
Iser (1935)	135
Expoziții bucureștene în ianuarie (1935)	137
Theodorescu-Sion (1935)	141
Georg Löwendal (1935)	143
Monumente (1935)	144
Cronica plastică 1935 (1936)	146
G. Petrașcu (1936)	149
Artele românești la Expoziția Internațională de la Paris din 1937 (1936)	151
N. Dărăscu (1936)	154
Pictura și sculptura românească la Expoziția Internațională de la Paris (1937)	156
Expoziții în luna februarie (1938)	159
Grigorescu: O expoziție care trebuie închisă (1938)	163
Expoziții: Kimon Loghi, Adina P. Moscu, R. Iosif, Maria Brateș Pillat, Céline Emilian (1938)	166
Marius Bunesu (1938)	168
Salonul Oficial și alte expoziții (1938)	171
Cronica artei pe 1938 (1939)	173
Asociația „Arta” (1939)	175
Expoziții: Rodica Maniu, Bîlțiu-Dăncuș, Claudia Milian (1939)	177
Expoziții: Milița Pătrașcu, Mütznér, Bacalu, Ciucurencu (1939)	179
Urbanism și arhitectură. N. Grant, Micaela Eleutheriade (1939)	181
Expoziția „Tinerimea Artistică” 1941 (1941)	183
Ion Jalea (1941)	185
Adam Bălțatu (1941)	186

Figuri românești din istoria și estetica artelor plastice

Odobescu arheolog și istoric de artă (1934)	188
Dr. N. Iorga istoric al artei românești (1931)	192
George Balș (1934)	199
Dogmatism și relativism estetic. [Despre estetica lui Tudor Vianu] (1935)	200
Alegenor. [Dimensiunea estetică a gândirii lui V. Pârvan] (1927)	208
Note și comentarii de Theodor Enescu	212

ARTĂ UNIVERSALĂ

Contribuții la studiul picturii italiene prerenascentiste

Un ciclu de fresce din secolul al XI-lea: San Urbano alla Caffarella (1924)	237
---	-----

Pietro Cavallini și pictura romană în secolele XIII și XIV (1925)	281
O miniatură inedită din secolul al XIII-lea reprezentînd o operă pierdută a lui Pietro Cavallini (1929)	362
Pictura italiană înainte de Cimabue (1929)	365

Studii, cronici și reflecții despre arta universală

Daniele da Volterra și istoria unei teme picturale (1932)	377
Tablourile lui El Greco din colecția regală a României (1934)	385
Toledo — El Greco (1935)	395
Expoziția japoneză de la Muzeul Toma Stelian (1932)	399
Massimo Campigli (1932)	400
Portretul francez în desen și gravură (1938)	401
Conchistadorii lui Vázquez Díaz (1949—1950)	403
Salonul celor unsprezece, sau Eugenio și demonul său (1950)	408
Lionello Venturi (1938)	413
Reflecții despre artă, obiect, artist (1949)	415
Artă fără timp și spațiu (1949)	418
<i>Note și comentarii de Victor Ieronim Stoichiță</i>	420
<i>Indice de nume</i>	428